



19



الرقص الشعبي فى النوبة

أنثروبولوجية فى فن الأداء الحركى

دراسة

محيى عبد الحى





هذا الكتاب

يتناول أنماط الرقص الشعبي في مجتمعي النوبة المصرية والسودانية ، ويضعها ويحللها في سياق اجتماعي ثقافي ، من خلال التعرف على طبيعة الرقص الشعبي في النوبة ، وأنواعه وأشكاله ومكوناته وخصائصه وطرق أدائه ، وما يصاحبه من أدوات موسيقية وأزياء وحلي .

كما يرصد الوظائف والدلالات الثقافية للرقص الشعبي في مجتمعي الدراسة ، وعلاقتها بالسماوات والعناصر الثقافية المتوارثة وما طرأ عليها من تغيرات ، بهدف الكشف عن هذه الحركات المتمثلة في الرقص الشعبي لتقديمه كإرث ثقافي لا مجرد حركات راقصة .

ISBN# 9789779106014



6 221149 039599



الرقص الشعبي في النوبة

دراسة أنثروبولوجية

في فن الأداء الحركي

عبد الحى، محيى.

الرقص الشعبى فى التنوبه: دراسة:
انثروبولوجية فى فن الأداء الحركى. محيى
عبد الحى. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ٢٠١٥.

٢٢٠ ص: ٢٤ سم. - (سلسلة الثقافة الشعبية)

تدمك ٤ ٠٦٠١ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨

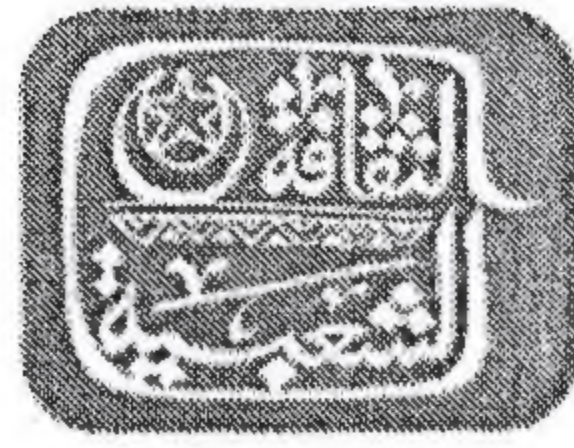
١ - الرقص الشعبى المصرى.

١ - العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب: ٢٦٥١٤ / ٢٠١٥

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 0601 - 4

ديوى ٧٩٢.٣١٩٦٢



١٩

الرقص الشعبي في النوبة

دراسة أنثروبولوجية

في فن الأداء الحركي

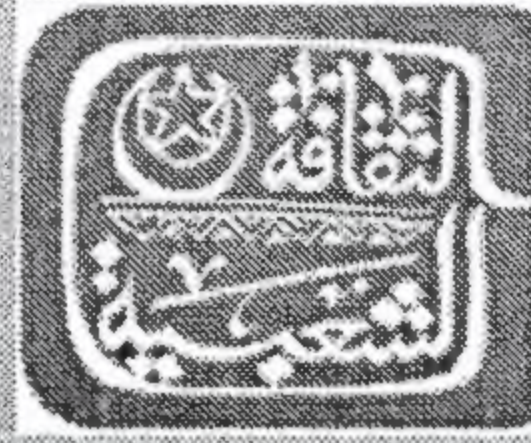
محي عبد الحى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠١٦

سلسلة الثقافة الشعبية



رئيس مجلس الإدارة

د. هيثم الحاج على

رئيس التحرير

د. خالد أبو الليل

مدير التحرير

أحمد توفيق

تصميم الغلاف الفنان

محمد بغدادى

سكرتير التحرير

محمد شحاتة

الإخراج الفنى

مادلين أيوب

«الثقافة الشعبية»

سلسلة تنشر الجديد في المأثورات الشعبية
بكل أشكالها، العربية والمترجمة.

التنفيذ والطباعة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

2016

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

(التوبة: ١٠٥)

« صدق الله العظيم »

إهداء

إلى..

روح أمى وأبى..

إلى زوجتى..

القلب الكبير

وأبنائى..

عبير.. نجلاء.. أحمد

البهجة المشرقة.. الأمل المتجدد.. نبراس حياتى

محبى

شكر وتقدير

أحمدُ الله تعالى وأشكره كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه على منته
وفضله عليّ، حيث وفقني وأعانني ويسر لي سبيل العلم.

أتقدم بجزيل الشكر وخالص العرفان لأساتذتي الأجلاء بمعهد البحوث
والدراسات الأفريقية جامعة القاهرة، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور عبد
العزیز راغب شاهين أستاذ الأنثروبولوجيا، الذي منحني الكثير من وقته،
 وجهده، وتوجيهاته، وإرشاداته، وآرائه القيمة، وأدينُّ له بعظيم الفضل والشكر
والعرفان بعد الله سبحانه وتعالى في إنجاز هذا الكتاب بالصورة المرجوة.

كما يسعدني ويشرفني بأن أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذين الجليلين
الأستاذ الدكتور سعد عبد المنعم بركة أستاذ الأنثروبولوجيا ورئيس قسم
الأنثروبولوجيا بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية جامعة القاهرة، والأستاذ
الدكتور أسامة إبراهيم أبو طالب أستاذ النقد والدراما بأكاديمية الفنون، على
مأفاداني به من علم وإرشاد.

المحتويات

العنوان	الصفحة
المحتويات	١١
فهرس الخرائط	١٦
فهرس الأشكال	١٦
فهرس الجداول	١٧
فهرس الصور	١٨
مقدمة	٢٣
الفصل الأول	
(مدخل نظري)	٣٩
أولاً: المفاهيم	٤٣
ثانياً: النظرية	٥٣
ثالثاً: المنهج	٦٥

الفصل الثانى

الاتجاهات النظرية الحديثة فى دراسات الحركة

٧٥ مقدمة
٧٩ أولاً: الميكانيكا الحيوية ودراسات الحركة
٨٩ ثانياً: علم النفس ودراسات الجسد
٩٧ ثالثاً: العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية ودراسات الجسد

الفصل الثالث

مجتمعا البحث

(النوبة المصرية والسودانية)

١١٩ مقدمة
١٣٣ أولاً: النوبة المصرية (مجتمع بلانة)
١٣٣ ١ - الملامح الايكولوجية
١٣٣ ٢ - الملامح التاريخية
١٣٦ ٣ - الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية
١٣٦ أ - السكان
١٣٧ ب - المنازل
١٣٩ ج - التعليم
١٤٠ د - الصحة
١٤١ هـ - الخدمات الاجتماعية
١٤١ و - الثقافة والرياضة
١٤٢ ز - النشاط الاقتصادى

العنوان	الصفحة
ح - احتفالات الزواج	١٤٥
ط - الزى والحلى	١٥١
ثانيًا: النوبة السودانية (مجتمع حلقا)	١٥٩
١ - الملامح الإيكولوجية	١٥٩
٢ - الملامح التاريخية	١٦٠
٣ - الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية	١٦٢
أ - السكان	١٦٢
ب - المنازل	١٦٢
ج - التعليم	١٦٤
د - الصحة	١٦٤
هـ - النشاط الاقتصادي	١٦٥
و - احتفالات الزواج	١٦٨
ز - الزى والحلى	١٧١

الفصل الرابع

الرقص الشعبي

في مجتمعي النوبة المصرية والسودانية

مقدمة	١٧٥
أولاً: المكونات والخصائص الثقافية لفنون الأداء الحركي	١٧٩
ثانيًا: أنواع وأشكال الرقص الشعبي في النوبة المصرية والسودانية	١٨٩
ثالثًا: وصف وتحليل بعض الرقصات النوبية	١٩٣

الصفحة	العنوان
١٩٣	١- رقصة الوسطانية (الشيلة)
١٩٦	٢- استعراض الأراجيد
١٩٨	٣- رقصة فرى
٢٠٠	٤- رقصة بلاجة
٢٠١	٥- رقصة الكف (الهولى هولى)
٢٠٣	٦- رقصة الكف (التريالة / الكرو)
٢٠٥	٧- رقصة الدرشو (الحوم بى)
٢٠٦	٨- حلقات الذكر
٢١٢	٩- رقصة السكى
٢١٣	١٠- رقصة أوللى
٢١٤	١١- رقصة كرى
٢١٦	١٢- رقصة جابودى
٢١٧	١٣- رقصة الكاريج
٢١٨	١٤- احتفال السبوع

الفصل الخامس وظائف فنون الأداء الحركى

٢٢٣	مقدمة
	أولاً: خصائص ووظائف فنون الأداء الحركى من منظور
٢٢٧	رمزى
	ثانياً: الوظائف الثقافية للرقص الشعبى فى مجتمعى
٢٣١	الدراسة
٢٣١	١. حركات رمزية تؤدي إلى وظيفة جمعية

العنوان	الصفحة
٢. حركات رمزية تؤدي وظيفة تعبيرية	٢٣٤
٣. حركات رمزية تؤدي وظيفة اتصالية في عملية التفاعل الاجتماعي	٢٣٦
٤. حركات رمزية تؤدي وظيفة معرفية	٢٣٨
٥. حركات رمزية تؤدي وظيفة للضبط الاجتماعي	٢٤٠
٦. حركات رمزية تؤدي وظيفة جمالية	٢٤٧
الفصل السادس	
مقارنة بين فن الأداء الحركي في مجتمعي البحث	
مقدمة	٢٥٣
أولاً: مجتمع بلانة (النوبة المصرية)	٢٥٥
ثانياً: مجتمع حلفا (النوبة السودانية)	٢٧١
خاتمة:	٢٧٩
المراجع والمصادر	٢٨٩
الكاتب في سطور	٣٠٧

فهرس الخرائط

العنوان	الصفحة
خريطة رقم (١) النوبة المصرية القديمة	١٢٦
خريطة رقم (٢) النوبة المصرية الجديدة	١٢٦
خريطة رقم (٣) قرى حلفا القديمة	١٢٧
خريطة رقم (٤) مناطق النوبة السودانية القديمة	١٢٧
خريطة رقم (٥) حلفا القديمة	١٦٠
خريطة رقم (٦) حلفا الجديدة	١٦٠

فهرس الأشكال

- شكل رقم (١) طوبولوجيا فرانك لاستخدام الجسد في الفعل ١٠٢
- شكل رقم (٢) التشكيل العام للأراجيد: انتظام الصفوف كأمواج النيل ٢٥٦
- شكل رقم (٣) صف من المؤدين يقوم بأداء متظم لحركات الأقدام والذراعات داخل التشكيل العام ٢٥٧
- شكل رقم (٤) مجموعة العازفين تقوم بنفس أداء صف المؤدين المواجه لهم داخل التشكيل العام ٢٥٨
- شكل رقم (٥) تكوين دائرة من المؤدين ٢٥٩
- شكل رقم (٦) إثنان من المؤدين في منتصف التشكيل العام ٢٦٢
- شكل رقم (٧) تكوين دائرة من النساء والرجال في منتصف التشكيل العام ٢٦٤
- شكل رقم (٨) أداء حركي زوجي بين شاب وفتاة في منتصف الدائرة داخل التشكيل العام ٢٦٧
- شكل رقم (٩) تكوين دائرة من الفتيات وسط دائرة الشباب داخل التشكيل العام ٢٦٨
- شكل رقم (١٠) التشكيل العام للأراجيد في حلفا ٢٧٢
- شكل رقم (١١) العازفون بين صفين من المؤدين الرجال والنساء داخل التشكيل العام ٢٧٣
- شكل رقم (١٢) صفين من المؤدين الرجال والنساء والعازفين في أعلى المنتصف داخل التشكيل العام تقف مجموعة النساء ضمن التشكيل العام جانبًا ٢٧٣
- شكل رقم (١٣) تكوين دائرة من النساء داخل التشكيل العام ٢٧٤
- شكل رقم (١٤) أداء لإحدى الفتيات أمام صف من المؤدين الشباب داخل التشكيل العام ٢٧٦

فهرس الجداول

٦٣	جدول رقم (١) الاحتياجات البيولوجية والاستجابات الثقافية ...
١٢٩	جدول رقم (٢) يوضح الأرقام التسلسلية لقرى النوبة السودانية الجديدة
١٣٦	جدول رقم (٣) إجمالى عدد السكان والأسر فى قرية بلانة لعام ٢٠١١
١٣٩	جدول رقم (٤) عدد المدارس حسب المرحلة فى قرية بلانة لعام ٢٠١٢
١٤٠	جدول رقم (٥) التعليم الأزهرى بقرية بلانة (المرحلة الابتدائية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢
١٤٠	جدول رقم (٦) التعليم الأزهرى بقرية بلانة (المرحلة الإعدادية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢
١٤٠	جدول رقم (٧) التعليم الثانوى بقرية بلانة (المرحلة الثانوية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢
١٤١	جدول رقم (٨) بيان بعدد وحدات الرعاية الأساسية وطب الأسرة بقرية بلانة عام ٢٠١١
١٤١	جدول رقم (٩) بيان بخدمات الشؤون الاجتماعية فى قرية بلانة حتى عام ٢٠١٢
١٤٢	جدول رقم (١٠) مراكز الشباب والأندية الرياضية بقرية بلانة عام ٢٠١١
١٤٢	جدول رقم (١١) المساجد والزوايا والأئمة والخدمات المعاونة بقرية بلانة لعام ٢٠١١
١٦٢	جدول رقم (١٢) يوضح تعداد سكان حلقا الجديدة لعام ٢٠٠٨ .
٩٩٣	جدول رقم (١٣) الرقصة الوساطانية
١٩٦	جدول رقم (١٤) الأراجيد النوبية
١٩٨	جدول رقم (١٥) رقصة فرى
٢٠٠	جدول رقم (١٦) رقصة بلاجة

٢٠١	جدول رقم (١٧) رقصة الكف (الهولي هولي)
٢٠٣	جدول رقم (١٨) رقصة الكف (التربالة أو الكرو)
٢٠٥	جدول رقم (١٩) رقصة الحوم بي (دِرشو)
٢٠٦	جدول رقم (٢٠) حلقات الذكر
٢١٢	جدول رقم (٢١) رقصة السُكى (النجرشاد)
٢١٣	جدول رقم (٢٢) رقصة أوللى
٢١٤	جدول رقم (٢٣) رقصة كرى
٢١٦	جدول رقم (٢٤) رقصة جابودى
٢١٧	جدول رقم (٢٥) رقصة الكاريج
٢١٨	جدول رقم (٢٦) احتفال السبوع

فهرس الصور

الصفحة	العنوان
١٢٨	صورة رقم (١) سهل البطانة
١٣٨	صور رقم (٢) منازل النوبة القديمة قبل التهجير
١٣٩	صورة رقم (٣) نماذج الإسكان في بلانة الجديدة
١٤٤	صورة رقم (٤) جمع التمر
١٤٨	صورة رقم (٥) احتفالات الزواج
١٤٨	صورة رقم (٦) ال (أجول)
١٥١	صورة رقم (٧) احتفالات الزواج النوبى الحديث
١٥٢	صورة (٨) ملابس الرجل النوبى
١٥٣	صورة رقم (٩) الجرجار
١٥٣	صورة رقم (١٠) الكومن
١٥٣	صورة رقم (١١) زى امرأة نوبية
١٥٥	صورة (١٢) نماذج من الحلى النوبية (الجكد والبيهه والبلتاوى)
١٥٧	صورة رقم (١٣) عقد مصنوع من الذهب على شكل حبات الرمان - اكتشف في بلانة (متحف النوبة)
١٥٧	صورة رقم (١٤) خلخال القدم (الحجل)
١٥٧	صورة (١٥) بلتاوى
١٥٧	صورة (١٦) أسورة من الفضة اكتشفت في بلانة (متحف النوبة) ..
١٦٣	صورة رقم (١٧) منازل حلفا القديمة
١٦٤	صورة رقم (١٨) منازل حلفا الجديدة
١٧١	صورة رقم (١٩) نماذج من طقوس الأعراس للحنة (الجرتق) والرسومات والحلى

١٧٢	صورة (٢٠) الباحث في حلقة الجديدة مع بعض الأفراد بالزى النوبى
١٨١	صورة (٢١) الرقص عند المصريين القدماء
١٨٤	صورة (٢٢) الرقص والموسيقى والغناء عند النوبيين القدماء
١٩٤	صورة رقم (٢٣) أداء رقصة الوسطانية فى المنازل
١٩٥	صورة رقم (٢٤) أداءات متنوعة من رقصة الوسطانية على المسرح
١٩٧	صورة رقم (٢٥) بداية استعراض الأراجيد
١٩٧	صورة رقم (٢٦) أداءات متنوعة من الأراجيد
١٩٩	صورة رقم (٢٧) أداءات متنوعة من رقصة فرى وبلاجة
٢٠٠	صورة رقم (٢٨) رقصة بلاجة
٢٠٢	صورة رقم (٢٩) أداءات متنوعة من رقصة الكف (الهولى هولى)
٢٠٤	صورة رقم (٣٠) رقصة الكف (الكرو / التريالة)
٢٠٦	صورة رقم (٣١) رقصة الدرشو (الحوم بى)
٢٠٩	صورة رقم (٣٢) حلقات الذكر
٢٠٩	صورة رقم (٣٣) المذائح الشعبية
٢١٢	صورة رقم (٣٤) رقصة السكى (النجرشاد)
٢١٤	صورة رقم (٣٥) رقصة اوللى
٢١٥	صورة رقم (٣٦) رقصة كرى
٢١٧	صورة رقم (٣٧) رقصة جابودى
٢١٨	صورة رقم (٣٨) رقصة الكاريج
٢٣٢	صورة رقم (٣٩) حركة التحية (التبشير)
٢٣٣	صورة رقم (٤٠) احتفالات الزفاف (فرحة المشاركة الجماعية)
٢٣٥	صورة رقم (٤١) أداء لصفوف منتظمة (إحساس تعبيرى عن أمواج النيل)

٢٣٦	صورة رقم (٤٢) أداء فردي يعبر عن عملية التواصل
٢٣٧	صورة رقم (٤٣) أداء جماعي لتكوين دائري على شكل ساقية
٢٣٨	صورة رقم (٤٤) أداء حركي لدائرة تشكل رموزاً معرفية
٢٣٩	صورة رقم (٤٥) أداء حركي على شكل هلال
٢٤٠	صورة رقم (٤٦) أداء حركي في حلقة ذكر للرجال فقط
٢٤٨	صورة رقم (٤٧) أداء زوجي فيه بعد جمالي داخل تكوين دائري
٢٥٦	صورة رقم (٤٨) أمواج النيل
٢٥٨	صورة رقم (٤٩) أداء حركي يوضح انتظام الحركة في صف المؤدين
٢٥٩	صورة رقم (٥٠) مجموعة ضاربى الدفوف والمغنين
٢٦٠	صورة رقم (٥١) الأداء الحركي على شكل ساقية داخل التشكيل العام
٢٦٠	صورة رقم (٥٢) الساقية النوبى
٢٦١	صورة رقم (٥٣) توضح حركة التحية (التبشير) بارتفاع اليد إلى أعلى، وحركة الجريد في أعلى النخل
٢٦٢	صورة رقم (٥٤) حركة أرجحة اليد أداء يوضح التجديف
٢٦٣	صورة رقم (٥٥) حركة تجديف في مركب نوبى
٢٦٥	صورة رقم (٥٦) تكوين دائري من النساء والرجال في منتصف التشكيل العام
٢٦٧	صورة رقم (٥٧) أداء حركي زوجي في منتصف دائرة الأراجيد
٢٦٩	صورة رقم (٥٨) أداء مجموعة من الفتيات في دائرة وسط دائرة الشباب

مقدمة

منذ فجر الحياة تعلم الإنسان أمورًا كثيرة أكسبته خبرات ومعارف، وبالتالي ثقافات متباينة ميزت كل المجتمعات عن بعضها، ومن الأمور التي تعلمها الإنسان الحركة ذات الدلالة والتي تشير إلى معنى ما، فقد رأى في البيئة المحيطة به أن كل شيء حوله يتحرك، فأخذ يعبر بالحركة عن متغيرات حياته، أفراحه، أحزانه، ومن ثم أصبحت الحركة تؤدي في أنواع كثيرة من الفنون المختلفة ومناسبات وسياقات متعددة، وصارت لها أشكال وأنواع عديدة تتطلب مهارات وأداءات خاصة تنبع من سمات وخصائص ثقافة المجتمع.

وتعبر الحركة عن الأفكار والمشاعر واحتياجات الإنسان ودوافعه وغرائزه، وعن الذات بوجه عام، فهي استجابة جسدية ملحوظة لانفعال ما سواء كان داخليًا أم خارجيًا، وأهم ما يميزها هو ذلك التنوع الواسع في أشكالها وأساليب أدائها.

ويعد فن الأداء الحركي أحد الفنون التي تعبر عن انفعالات وطاقات الجسد الإنساني، وقد تطور فن الأداء خلال فترة السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، كنشاط حضاري رئيسي في العالم، وكنوع جديد من الأنشطة الفنية التي تعبر عن ثقافة المجتمعات، ثم تطور بعد ذلك وأصبح أكثر تنوعًا في مظهره؛ حيث إنه دخل في كافة أنشطة الحياة.

وقد اهتم علماء فن الأداء بدرجة كبيرة بعمليات الجسد، التي يطلق عليها حركات وأفعال وأداء، حيث يتحول جسد الفرد إلى موضوع ومحرك للعمل، وبذلك يصبح الفعل والموضوع شيئاً واحداً، فحياة الفرد مبنية حسب أنماط متكررة من السلوك يقرها المجتمع، وتثير احتمالاً أن كل الأنشطة الإنسانية من الممكن اعتبارها أداء، أو على الأقل الأنشطة التي تتم بوعى، وأن الاختلاف بين الفعل والأداء حسب طريقة التفكير يكمن في الطريقة التي يتم بها، فنحن قد نفعل أشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعى ما نفعله، فإن هذا الوعي بالتالي يعطيها صفة الأداء الذي يتجسد في التوتر الذي يقع بين الشكل المعطى أو المضمون، الذي ينتمى للماضي، وبين التعديلات التي لا يمكن تحاشيها للحاضر الذي لا يكف عن التغيير... وعلى هذا فالأداء « ليس فعلاً متكرراً فقط، ولكنه أيضاً يوحى بالوعي بالفعل وتكراره »^(١).

هذا وقد حاول الإنسان أن يوظف تلك الحركات؛ لأنها وسيلته الوحيدة للتعامل مع الطبيعة التي فرضت عليه الكثير من الاحتياجات، أهمها كيفية التعامل مع تلك الطبيعة ومظاهرها، فابتكر العديد من الحركات التي تنوعت وفق هذه الاحتياجات، وتدل الرسوم المنحوتة على جدران الكهوف والمعابد أن الإنسان منذ القدم كان يهتم اهتماماً بالغاً بدراسة الشكل الخارجى لحركات الإنسان، فاهتم بتسجيل أوضاع الجسم، وطريقة تحرك الأطراف، وإظهار المدى الحركى لكل مفاصل الجسم أثناء أداء بعض الحركات المتنوعة، التي تدل على المناسبات المختلفة، فقد كانت هذه الحركات ذات طابع تعبيرى توضح أوضاع الجسم وشكله وحركة الأطراف عند الجرى أو الوثب أو الانحناء أو الاستلقاء وذلك من أوضاع مختلفة تدل على أنهم كانوا على دراية كبيرة بفنون وأشكال الحركة وأبعادها^(٢).

(١) مارفن كارلسون، فن الأداء، ترجمة منى سلام، مراجعة نبيل راغب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، ٢٠١٠، ص ١١، ٣٥١.

(٢) مازن عبد الهادى أحمد، وآخرون، مبادئ التعلم الحركى، ط ٢، العراق، دار الضياء للطباعة والتصميم، ٢٠١٠، ص ١٦.

ومما لاشك فيه أن هناك صلة وثيقة بين الفن والمجتمع الذى يعيش فيه الإنسان بكل ما يشمل ذلك المجتمع من مظاهر بيئية وثقافية واجتماعية سائدة فيه، ومن تلك المظاهر يستمد الفنان الأفكار والصور الذهنية والوسائل، التى تظهر فى أشكال التعبير الفنى سواء كانت رسماً أو نحتاً، وأيضاً فى أشكال الرقص والموسيقى وغيرهما من الأشكال الفنية ووسائل التعبير، وعلى ذلك فالفن يمثل مجموع المهارات البشرية على اختلاف ألوانها، والعمل الفنى وحدته المادية هى التى تجعل منه موضوعاً حسيّاً يتصف بالتماسك والانسجام، ولكل فن مادته، يستوى فى ذلك أن تكون لفظاً أو صوتاً أو حركة أو رسماً.. إلخ، ولكن المادة الخام لاكتسب صبغة فنية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فجعلت منها محسوساً جمالياً... يقول الدكتور زكريا إبراهيم:

« إن الظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت فى أحضان المعبد، فظهر فن المعمار، ثم ظهرت حاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل فظهر فن النحت، ولما كانت العبادة تستلزم إقامة الاحتفالات الدينية، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء، فالدين عمل على ظهور الفن وتطوره وترقيته»^(١).

ويعد اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بدراسة المجتمعات الإنسانية منطلقاً أساسياً فى فلسفة علم الأنثروبولوجيا وأهدافها، فالأنثروبولوجيا تحتفظ بتاريخ عريق من المجتمعات المتنوعة، وثقافتها ويختلف هذا الميدان ويتمايز عن جميع ميادين العلوم الأخرى بعلاقته بالثقافة، بحيث لا يغنى النظر إلى الثقافة بواسطة هذه العلوم على تعدد أقسامها وحقوقها الاجتماعية والإنسانية، دون الكشف عن موقف الأنثروبولوجيا من الثقافة والمجتمع، حيث عملت على اكتشاف البناء الاجتماعى والثقافى بالعودة إلى المجتمعات التقليدية، والبحث عن جذور الثقافة وبداياتها وكيفية نشأتها وميكانيزمات نموها وتطورها^(٢).

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٣، ص ١٠٦.

(٢) فتحية محمد إبراهيم، وآخرون، مدخل إلى دراسة الأنثروبولوجيا المعرفية، الرياض، السعودية، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢، ص ٧٩.

وتتشكل ثقافة أية أمة من الأحداث التي مرت بها من تجارب وتأثرت بها وأصبح لها لغة ودين وتاريخ وتراث شعبى يحتوى على كافة الأنشطة الحياتية، فهي تعتمد فى بنائها على عدة عناصر تتمثل فى التراث التاريخى والحضارى، والمؤثرات الداخلية المتفاعلة مع مكونات البناء الاجتماعى، والمؤثرات الناتجة عن الاتصال مع الثقافات الأخرى ومدى قبولها أو رفضها، فالثقافة تعنى جوهر المجتمع وبالتالي فإنها تعنى كل ما ينتجه المجتمع من إنتاج مادية ومعنوية، وأن هناك فروقاً فردية على مستوى الجماعة تتوقف على مستوى تشبع وتذوق الأفراد لثقافة ما، وإن تطور أى ثقافة من الثقافات يعود إلى درجة انضمامها إلى العملية الثقافية العالمية وقدرتها على المحافظة على مدى أصالتها وعدم فقدان صفاتها العرقية والثقافية.

وتمثل فنون الأداء المختلفة كالمرح والموسيقى والغناء والرقص والأوبرا والباليه وغيرهم جوانب مهمة وشديدة الحيوية من الخبرة والتفاعل والحياة الإنسانية، لأنها تكشف وتجسد وتبرز حالة المؤدى والمتلقى للأداء، فالأنشطة التى يفعلها الإنسان تشتمل على جانب معين من الأداء سواء فى الفن أو غيره، ولا بد أن يتمكن الإنسان من أن يؤدى مايفعله بأكبر قدر من الإتقان... وتعد المحاكاة Imitation غريزة إنسانية أساسية فى الأداء، ومن خلالها نكتسب العديد من جوانب سلوكنا الثقافى؛ حيث تعتبر مشاهدة الآخرين وهم يقومون بالأفعال المختلفة من المصادر الإدراكية يجعلنا نتمكن من دمج بعض الجوانب من سلوكهم فى المخزون السلوكى الخاص بنا، فالأداء الحى ليس مجرد محاكاة للسلوك اليومى، بل هو عبارة عن منشط بيولوجى، فعندما يؤدى الراقصون أو المغنون أو الممثلون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم، ومن أعراض هذا التنشيط الجسدى: التصفيق والصراخ وضرب

الأرض بالقدمين، وهى أعراض تظهر لدى المتلقين الذين تم تحريكهم بفضل هذا الأداء^(١).

وتتنوع فنون الأداء الحركى وتتعدد فى مختلف المجتمعات، فالفنون بفروعها المختلفة مثل: فن الرقص بأنواعه وأشكاله المختلفة، وعروض المسرح الحركية، والتمثيل الصامت أو الإيمائى Pantomime، وألعاب السيرك، والألعاب البهلوانية والأكروباتية، وألعاب خفة اليد، والموالد، وحلقات الذكر، والظواهر المختلفة كظاهرة الزار، والسبوع، كل نوع من هذه الفنون له أداء يميزه، ويختلف من مكان إلى آخر أداءً وإيقاعاً، ولكل جماعة أسلوبها الفنى الذى يعبر عنها تبعاً لما تفرضه مظاهر الطبيعة وتأثيراتها المكانية والزمانية.

ولذلك سوف نركز على أحد فنون الأداء الحركى الذى تبدو فيه المهارات جليلة، ألا وهو الرقص الشعبى الذى يتجسد عن طريق الأداء الحركى التعبيرى لإيصال معنى أو مفهوم؛ لذا فقد أصبح هذا التعبير يتطلب أداءات معينة، ولذلك نجد أن لكل جماعة بشرية أسلوبها الفنى التعبيرى تبعاً لما تفرضه مظاهر الطبيعة وتأثيراتها المكانية والمناخية، فالمناطق الجبلية على سبيل المثال ذات أساليب تعبيرية وفنية تختلف اختلافاً كبيراً عن الأماكن المفتوحة الواسعة، كالسهل والساحل الذى تفرض طبيعته وتضاريسه أساليب تتوافق وبعده الجغرافى.

والرقص الشعبى عامة هو إبداع الإنسان وهو أيضاً نتاج الحياة نفسها، انبثق من نشاطات الإنسان ليعكس أعمالهم التى يقومون بها ونشاطاتهم الفنية من احتفالات بالأعياد ومواسم الزواج وطقوسهم التى يمارسونها.. بل هو مرآة تعكس تاريخهم ومواقفهم من مظاهر الطبيعة والبيئة التى يعيشون فيها^(٢).

(١) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عنانى، الكويت، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٥٨، ٢٠٠٠، ص ٧، ص ٥١

(٢) فوزى العتيل، الفولكلور ماهو، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥، ص ١٤٣، ص ١٤٤.

وللرقص الشعبى بصفة خاصة طابعه المتميز للشعوب، مهما تنوعت فيه أساليب الأداء عبر العصور تبعًا لما يطرأ على المجتمع من تغيرات اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية إلى غير ذلك، وسوف يظل مع غيره من الفنون الشعبية هو الحصيلة الكاملة لثقافة الشعوب على اختلاف الأجيال والثقافة للتعبير عن التراث الشعبى، كما أنه وسيلة مباشرة تصل أبناء المجتمع بعضهم ببعض وربطهم بالماضى، ويجعلهم على وعى بالحاضر والمستقبل^(١).

كما أن الرقصات المتنوعة لا تنفصل عن طبيعة المجتمع التى تنبع منه، فالرقص الاعتقادى على سبيل المثال لا ينفصل عن الخدمة الدينية، فقد كانت الآلهة فى معظم الأمم القديمة تتمتع بخصائص البشر، فهى تفرح بالرقصات كالشعر، فقد كانت الراقصات تحيطن بموكب الآلهة تقرعن الطبول وتلوحن بالأغصان حتى تطردن الأرواح الشريرة^(٢).

أما الآن فيتمثل الرقص العقائدى فى الذكر الذى يعبر عن النشوة والشعور بالفرح والابتهاج نتيجة للتنفيس عن الضغوط، ومحاولة لتفريغ الشحنات النفسية التى تقابل المرء فى حياته اليومية^(٣).

ولاشك أن الرقص الشعبى يقوم بدور مهم فى الاحتفالات بجميع أرجاء العالم، ففى المجتمع التقليدى يرقص أفراد القبيلة لاسترضاء الآلهة وقوى الخير الغيبية، ويتخذونه وسيلة لطرد الأرواح الشريرة، وكثيرًا ما يقلد الراقصون إنسانًا أو حيوانًا أو نباتًا اعتقادًا منهم بأن الحركات الراقصة التى يقومون

(١) عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٤٥.

(٢) فاروق أحمد مصطفى، الموالد «دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠، ص ٧٥.

(٣) فاطمة المصرى، الزار، دراسة نفسية وأنثروبولوجية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ٢٣٣.

بها تطرد الشياطين أو تحقق لهم الشفاء، وفي المجتمع المتحضر يرقص الناس للتسلية، وللرقص وظائف كثيرة تختلف باختلاف المناخ والظروف الجغرافية وتنوع الأمزجة، ولكل قبيلة أو مجتمع أسلوبه الخاص، فالرقص يمكن أن يكون فناً طقسياً، أو استجماًياً يذهب إلى ما بعد الأغراض الوظيفية للحركات التي استعملت في العمل كما أنها تظهر العواطف، والحالة المزاجية، أو الأفكار، أو الحالة الاقتصادية أو السياسية أو الدينية أو الاجتماعية أو تكون موضحة لخبرات بسيطة كما لدى الشعوب التقليدية في أفريقيا^(١).

ويُعد الرقص الشعبي من أبرز الفنون عند مختلف المجتمعات الأفريقية، فهم يرقصون ويتمايلون جماعات أو فرادى مهما تباعدت بينهم المسافات أو اختلفت بينهم العقائد والإثنيات، والرقص لديهم فطري يكاد يكون شبه غريزي، يبدو واضحاً في القبائل إلى ممارسة الرقص بارتداء الملابس الخاصة بحلقات الرقص، وهم يرقصون سواء توافرت لديهم المصاحبة الموسيقية أم كان الرقص عملاً قائماً بذاته تصاحبه أنواع معينة من الصرخات أو الغناء الجماعي^(٢).

كما أن الثقافات الأخرى تعتمد على أساليب الرقص التي تتنوع فيها حركات الكثير من أجزاء الجسم كالأصابع والسواعد والمعصمين والساقين والقدمين والجذع، والحركات الالتوائية المعقدة أو الخطوات المنتظمة (كالجولة)، وينظر بعض الأنثروبولوجيين إلى ارتباط الثقافة والفن كنتيجة للتأثير المباشر وغير المباشر للمكونات الثقافية المتعددة للفن، فأساليب الرقص ربما تعبر ببساطة عن الحركة المميزة المستخدمة في الحياة^(٣).

(١) السيد حامد، أدب توفيق الحكيم «دراسة في أنثرو بولوجيا مصر»، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠١، ص ٣٢.

(٢) سعاد على شعبان، الموسوعة الأفريقية، الثقافة الأفريقية، المجلد الرابع «الأنثروبولوجيا»، القاهرة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، ١٩٩٧، ص ١٦٩.

(٣) مارفن هاريس، الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة: السيد حامد، وآخرين، القاهرة، دار الثقافة العربية ط ٣، ٢٠٠٦، ص ٢٨٣.

والرقص الشعبى لا يمكن استئصاله من بيئته؛ لأن الأجيال تتوارثه جيلاً بعد جيل، وعندما يهاجر الناس من بلد لآخر مثل تهجير أهالى منطقة النوبة القديمة، فإنهم يأخذون معهم مآثوراتهم الشعبية، ويقومون بتكييفها مع بيئاتها ومحيطهم الجديد، هذه البيئة ليست فقط البيئة الجغرافية والمناخية فقط - وإن كان لها دور بارز فى أنماط الحركة - وإنما أيضاً البيئة المحيطة بكل أبعادها الاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والنفسية^(١).

والمجتمع النوبى له تاريخ عريق، ويتسم تراثه الشعبى بالخصوصية التى تميزه عن غيره فى بقية أرجاء المجتمعات الأخرى، فالرقص الشعبى النوبى «طقس جماعى» يشترك فيه الرجال والنساء من جميع الأعمار، ولا يتطلب أسلوب أداء عالٍ^(٢).

وقد ارتبطت (الأراجيد)^(*) بليلى الحناء والزفاف فى أفراح النوبة، وممارسة الرقص الشعبى متاح لكل شخص فى الجماعة، ويمكن أن يقسم طبقاً للعادات والتقاليد النوبية إلى رقص رجال فقط أو نساء فقط أو رقص مشترك، ويمارس الرقص الشعبى عادة احتفالاً بالأحداث الدورية للسنة التى تتعلق بالحياة الاقتصادية للجماعة الشعبية مثل: مراحل السنة الزراعية أو صيد الأسماك أو عند تغيرات فصول السنة ومراحل دورة الحياة من ميلاد، وختان، وزواج، أو فى الأعياد القومية والدينية.

(١) سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ج ٢، ٢٠٠٧، ص ٢١.

(٢) نجوى محمد محمد رمضان، دراسة تحليلية لبعض الفنون الشعبية المرتبطة بالرقص الشعبى فى بلاد النوبة، رسالة «غير منشورة»، مقدمة إلى جامعة طنطا للحصول على درجة الدكتوراه من كلية التربية الرياضية - «التمرينات والجهاز والتعبير الحركى»، طنطا، ١٩٩٦، ص ٤٢.

(*) الأراجيد: تعنى الرقص باللغة النوبية، المصدر: الباحث نفسه من خلال مقابلاته مع الإخباريين وأفراد المجتمع.

- انظر أيضاً: عادل موسى، عهى الدين صالح، أيام نوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص ١٢٨.

ورقص النوبة مستمد من حضارة أبناء النوبة، كما أن فنون الأداء المختلفة، كالذكر وما يصاحبه من حركات وإيماءات جسدية، يعكس الانطباع والتأثر الأدائي من المعتقدات الدينية والثقافية لديهم، ويظهر ذلك في الرسوم والنقوش التي كانت تزين منازل النوبة القديمة، وكذلك مشغولات الخرز ومشغولات السعف والخص من سلال وأطباق وحصير وغيرها، كل هذه الرموز والدلالات رسخت في ذاكرة المجتمع وأنتجت فنوناً وأداءات مختلفة منها التعبير الحركي، الذي تميز به المجتمع النوبي عن غيره على نحو ما سوف نتناوله بالبحث من دراسة أنماط الرقص الشعبي في مجتمعي النوبة السودانية والمصرية، ومقارنتهما من خلال التحليل.

ونجد أن المجتمع النوبي قد أفرز فرقاً فنية من أبنائه أتقنت هذه التعبيرات الحركية، ومن ثم أصبحت هذه التعبيرات الحركية فناً يتطلب مهارات وأداءات خاصة، هذه الفرق حافظت على التعبيرات الحركية من الاندثار وأصبح لها دور في الحياة الثقافية، ومن ثم نجد أن الرقص يقوم به أفراد المجتمع النوبي في الأعياد والمناسبات المختلفة، للتعبير عن الموروث الثقافي الشعبي للنوبة، وأيضاً تقدمه الفرق الفنية للمتلقين سواء من أهل النوبة أو المجتمعات الأخرى، ولكن بشكل فني يتصف بالمهارة والأداء المتميز الذي يعبر عن خصوصيتهم وهويتهم الثقافية.

وقد قمْتُ بزيارة استطلاعية لبعض قرى النوبة المصرية، وكذلك قرى النوبة السودانية الجديدة، من أجل اختيار مجتمعي البحث الذي سوف تجرى عليهما الدراسة، ووقع الاختيار على قرية « بلانة أول » ممثلة لمجتمع النوبة المصرية، ومدينة حلفا الجديدة ممثلة لمجتمع النوبة السودانية، ثم ظللتُ بعد ذلك فيها لعمل الدراسة الميدانية.

وكانت القرى النوبية قد تم تهجيرها بعد اتفاق الحكومتين المصرية والسودانية على توفير قرى بديلة، حيث أغرقت مياه النيل معظم القرى النوبية

نتيجة الفيضانات المتكررة، وبسبب إنشاء السد العالى، وعلى هذا انتقلت قرى النوبة المصرية الجديدة إلى مركز نصر النوبة شرق كوم أمبو محافظة أسوان بمصر، واحتفظت القرى بنفس أسمائها التى كانت عليها فى منطقة النوبة القديمة قبل عملية التهجير عام ١٩٦٤م: حيث تم توطين المجرعات النوبية الثلاث (الكنوز، والعرب، والفاديجا) فى قرى وبيوت متقاربة ومتشابهة ذات مساحات محدودة.

وانتقلت قرى النوبة السودانية إلى منطقة « خشم القربة » بالسودان، والتى ضمت ٢٥ قرية، بالإضافة إلى مدينة حلفا الجديدة التى توسطت القرى الخمس والعشرين، هذه القرى تشغل مساحة محدودة نسبيًا وتتجاوز فيها القرى تجاوزًا شديدًا، وقد تغيرت أسماء القرى القديمة إلى أرقام تسلسلية، فعلى سبيل المثال قرية « ضغيم » سابقًا، والتى تبعد عن مدينة حلفا خمسة كيلومترات أصبحت بعد التهجير تسمى قرية « ١٨ »، وقد كانت تضم ثلاث شياخات « أنجش، وضغيم شمال، وضغيم جنوب وقد انقسمت إلى أربع قرى وهى: ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣ ومعظم سكان القرية انتقلوا إلى قرية ١٨^(١).

وتنبع أهمية هذه الدراسة أنها تلقى الضوء حول أنواع الرقصات الشعبية المختلفة وطرق أدائها، وتبرز خصائص فنون الحركة فى مجتمعى النوبة المصرية والسودانية، وتوضح مدى التأثير والتأثير الثقافى بينهما، كما أن دراسة الفنون الحركية تمكنا من رصد المتغيرات التى طرأت على المجتمعين، ومعرفة أسباب ودوافع هذا التغير أو ترسيخ القواعد التى يتبناها المحافظون فى المجتمعين، وأيضًا تأتى أهمية هذه الدراسة بأنها ترصد الوظائف والدلالات الثقافية والدينية والاجتماعية والنفسية، التى تعبر عن السمات العامة لمجتمعى النوبة السودانية والنوبة المصرية.

(١) زينب جمال حسن على، التغير الحضارى فى المجتمع النوبى الجديد بخشم القربة « دراسة أنثروبولوجية عن المرأة النوبية » رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٠.

ومن ثم فالفنون الحركية تعتبر مصدراً مهماً للباحث الأنثروبولوجي لمعرفة الكثير من أفكار الشعوب و تفسير سلوكياتها، ورؤيتها لذاتها و للآخرين أيضاً، وذلك لأن الفنون الحركية - بجانب تعبيرها عن خصوصية مجتمع ما - قد تنتقل من مجتمع إلى آخر فيتبنّاها ما دامت معبرة عن أفكاره وتوجهاته، وهو ما يسمى «بالاستعارة الثقافية»^(١)، وقد تتشابه ظروف المجتمعات المتنوعة فتنتج ثقافتها فنوناً حركية متشابهة نتيجة لتشابه الأبنية الفكرية والثقافية، ونتيجة للاحتكاك الثقافي.

وتهدف هذه الدراسة إلى مايلي:

- التعرف على أنواع وأشكال ومكونات الرقص الشعبي وخصائصه الثقافية كأحد فنون الأداء الحركي في مجتمعي النوبة السودانية والنوبة المصرية.
- التعرف على أوجه التشابه والاختلاف للأداء الحركي في الرقص الشعبي بين مجتمعي النوبة السودانية والمصرية.
- التعرف على وظائف الرقص الشعبي المختلفة في مجتمعي النوبة السودانية والمصرية.

ومما سبق تبلور الأسئلة الرئيسية للدراسة فيما يلي:

- ١ - ما طبيعة الرقص الشعبي كأحد فنون الأداء الحركي في مجتمعي النوبة المصرية والنوبة السودانية ؟
- ٢ - ما الأنواع والأشكال والمكونات والخصائص الثقافية للرقص الشعبي كأحد فنون الأداء الحركي في مجتمعي النوبة المصرية والنوبة السودانية ؟

(١) إنكه هولنكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري، حسن الشامي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، ط٢، ص ٤٤.

٣- ما أوجه التشابه والاختلاف للأداء الحركى فى الرقص الشعبى بين مجتمعى النوبة المصرى والنوبة السودانى؟ وهل يمثلان منطقة ثقافية واحدة؟

٤- ما وظائف الرقص الشعبى فى مجتمعى النوبة المصرى السودانى؟ وعلى ما تقدم سوف يتناول الباحث الرقصات الشعبىة النوبىة محاولاً وضعها وتحليلها فى سياقها الاجتماعى والثقافى، حيث يعتمد على مقارنة ما يقدم فى هذه الرقصات بين مجتمعى البحث، من خلال ربطها بالسماة والعناصر الثقافية المتوارثة وما طرأ عليها من تغيرات، وما يصاحبها من أدوات موسيقية وأزياء وحلى، ولا يزعم الباحث استعراض الرقص الشعبى النوبى على أنه لم يكن معلوماً، وإنما يهدف إلى الكشف عن بعض السماة والعناصر الثقافية من خلال الحركات المتمثلة فى أحد فنون الأداء، ألا وهو الرقص الشعبى لتقديمه كإرث ثقافى لا مجرد حركات راقصة.

ومن ثم فهذه الدراسة تعتبر أول دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين مجتمعى النوبة السودانى، والمصرى فى حدود علمنا تركز على أحد فنون الأداء الحركى ممثلاً فى الرقص الشعبى كعناصر ثقافية وسلوكيات تكشف عن طبيعة هذين المجتمعين.

وسوف نتناول هذا الموضوع من خلال مقدمة وستة فصول وخاتمة، وهى كالتالى:

فى الفصل الأول (المدخل النظرى) الذى نقدم من خلاله المفاهيم المختلفة التى تتعرض الدراسة لها، وكذلك يعرض نظرية التفاعلية الرمزية والنظرية الوظيفية، والمناهج المختلفة كالمنهج التاريخى والمنهج المقارن والمنهج الأنثروبولوجى.

وفى الفصل الثانى نتناول أهم الاتجاهات النظرية الحديثة فى دراسات الحركة، من خلال دراسات الميكانيكا الحيوية « منهج البيوميكانيك » Biomechanics

الذى استخدمه ماير هولدمدرسة حديثة في المسرح، كما نعرض بعض النظريات السلوكية والمناهج المختلفة في علم النفس، التى تناولت الجسد منذ داروين وفرويد ويونج، وثورنديك، وميلنر، ووينى كوت، ثم يعرض بعض الدراسات والاتجاهات للنظرية التى تناولت الجسد في العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية من خلال بعض المنظرين أمثال براين ترنر، ومارسيل موس، ومارى دوجلاس، وأرثر فرانك، وهرتز، وهربرت ميد، وجوفمان، وفوكو، وغيرهم ممن تناولوا الجسد سواء في علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا.

وفي الفصل الثالث نتناول الملامح الأيكولوجية، واللامح التاريخية، والحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لكلا المجتمعين من خلال: السكان، والمنازل، والتعليم والصحة، والخدمات الاجتماعية، والثقافة والرياضة، والنشاط الاقتصادي، واحتفالات الزواج، والزى والحلى.

وفي الفصل الرابع نتناول الرقص الشعبى في منطقة النوبة من حيث المكونات والخصائص الثقافية باعتباره أحد فنون الأداء الحركى، كما يتناول أنواع وأشكال الرقص الشعبى في مجتمعى البحث، وكذلك يقدم وصفاً تحليلياً لبعض الرقصات النوبية.

وفي الفصل الخامس نتناول خصائص ووظائف فنون الأداء الحركى من منظور رمزى، كذلك يتناول الوظائف الثقافية للرقص الشعبى في مجتمعى البحث، من خلال الرموز التى تؤدي وظيفة جمعية، وتعبيرية، واتصالية، ومعرفية، وجمالية، ووظيفة للضبط الاجتماعى.

وفي الفصل السادس نقدم مقارنة بين الأداء الحركى للرقص الشعبى في مجتمعى البحث، من خلال تحليل العناصر الحركية، كى نوضح العناصر الثقافية، وأوجه التشابه والاختلاف لفنون الرقص (الأراجيد) في كلا المجتمعين.

ثم نختم الدراسة بأهم النتائج التى توصلنا إليها.

(الفصل الأول)

مدخل نظري

تمثل فنون الحركة نسيجاً من الرموز لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة الوحدات والعناصر الرمزية المؤلفة لذلك النسيج، هذه الرموز تؤلف نسقاً يتسم بخصوصية تميزه عن الأنساق الأخرى، والشئ ذاته ينطبق على أنماط سلوك الحركة، فأنماط الأداء الحركي هي أنماط رمزية تتطلب نظريات ومناهج تهتم بالكشف عن معانيها ودلالاتها الرمزية، وتساعدنا في الكشف عن أنماط التفكير والهوية الثقافية، وتواصلها عبر فنون الأداء الحركية المتنوعة لعناصر الثقافة الشعبية المادية واللامادية^(٥).

وقد أُطلق على الدراسات التي تهتم بحركة جسم الإنسان مصطلح Kinesiology علم الحركة، وأن لغة حركة الأجسام تشابه لغة الحديث لها بناؤها وإسهاماتها في أنساق الاتصال المختلفة وتعتمد على تحليل الابتسامة

(٥) الثقافة الشعبية المادية واللامادية: هي الثقافة التي تميز مجتمع شعبي عن مجتمع آخر، وتتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية، وعلى هذا فهي مجموعة متماسكة من الممارسات والمعايير والرموز والإبداعات والأشياء التي تعبر عن الحياة اليومية بمختلف مجالاتها، وتشمل الثقافة المادية على كل ما هو ملموس لدينا من أدوات ومبتكرات شعبية وبيئية، تناقلتها الأجيال منذ زمن طويل واستخدمها الناس في حياتهم اليومية، أما الثقافة اللامادية فهي تشمل مفهوم القيم والأفكار والاتجاهات والمعتقدات التي يؤمن بها الناس.

للمزيد انظر: محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي « الثقافة المادية »، ج ٦، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢، ص ١٤.

وتعبيرات الوجه والإيماءة بالرأس، وحركات الجسم عند استجابته للمواقف المختلفة، وأن حركات الجسم الإنساني تختلف وتباين من شعب إلى آخر وفقاً لاستجابته لمواقف معينة، ويرجع هذا الاختلاف والتباين إلى عوامل ثقافية وليس إلى عوامل وراثية^(١).

وتستخدم لغة الجسد Body - language بصورة غير شعورية وتعبّر عن مشاعرنا وانفعالاتنا واحتياجاتنا، فالجسم يحتل مكانة مهمة في حياتنا اليومية، ويعتبر تحريك الجسم إرادياً وفق إيقاع منتظم أولى خطوات الإنسان البدائي نحو التعبير الفني، كما أن هناك إشارات مشتركة بين الشعوب أشبه بلغة عالمية، ولكن ليس كل إشارة لها مدلول واحد، بل يتغير مدلولها بتغير المكان الذي تشكل فيه، ومع ظهور مدرسة التحليل النفسي على يد سيجموند فرويد بدأ الحديث عن لغة الجسد، حيث تحول الجسد إلى لغة تعكس بشكل غير مباشر العلاقات الفردية والاجتماعية، كما تعكس الرغبات والاحتياجات بطريقة رمزية.

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين اهتم العلماء والباحثون بدراسة حركة الإنسان بشكل عام، فقد أدرك كل من العالم النمساوي سيجموند فرويد (Freud, S. ١٨٥٦ - ١٩٣٩ م) مؤسس مدرسة التحليل النفسي^(٢)، والعالم السويسري كارل جوستاف يونج Carl G, Jung (١٨٧٥ - ١٩٦١ م) عالم النفس التحليلي^(٣) أن أهمية الجسم في التعبير عن خبايا

(١) فاروق أحمد مصطفى، مرجع سابق، ص ٤١.

(٢) كارل جوستاف يونج، علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ١٠.

(٣) ريتشارد دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم: حسن الشامي ومحمد الجوهري، الرياض، السعودية، مركز حمد الجاسر الثقافي، ٢٠٠٧، ص ١٠٤.

اللاوعى، وحاولا تفهم هذه الخبايا عبر الأعراض والاضطرابات الجسمية، ويرى فرويد « أن بدايات اللاوعى تكمن جذورها في الجسد، وأن صورة الجسد نواة للأننا »^(١).

أما يونج فقد لاحظ أن استخدام الحركة التلقائية وسيلة تعبيرية عن اللاوعى، حيث يعود اللاوعى إلى زمن أقدم بكثير من الوعى، فيقول: « إنه المعلومات أو المعطيات الأولية التى تؤدى إلى نشأة الوعى من جديد، فالأولاد يبدأون حياتهم فى حالة من اللاوعى ويكبرون ليدخلوا طور الوعى، ولما كان ما يُدعى باللاوعى الشخصى يشتمل على مضامين منسية، مكبوتة، مدركة على نحو أدنى من مستوى الوعى تنشأ فى حياة الفرد، فإن اللاوعى الجمعى يتألف من مضامين، وهو مستودع أو مخزن ردود الأفعال للبشرية منذ الأزمنة البدائية ويلوغنا إلى الأوضاع البشرية كالخوف والصراع من أجل البقاء »^(٢).

كما يرى أن الفن ليس تعبيراً فردياً، بل هو تعبير جمعى وبالتحديد هو تعبير عن المخزون اللاشعورى للذات الجماعية، حيث يرى أن الفنان فى إبداعه لا يعبر عن ذاته بل عن اللاشعور الجمعى، أى أن دلالة المنتج الفنى ينبغى أن تلتبس فى رغبات الجماعة؛ إذ أنه ينتهى فى نظرية اللاوعى الجمعى إلى صياغة موقف معيارى، يحدد قيمة العمل الفنى بحسب قدرة هذا العمل على التعبير عن اللاشعور الجمعى وإشباع احتياجات الجماعة والاستجابة إلى مطالبها، فإذا كان العمل الفنى يعلو عند البعض بحسب قدرته على التعبير عن اختلاجات النفس الفردية، فإن قيمته عند يونج مرهونة بمدى اقتداره على التعبير عن الذات الجماعية^(٣).

(١) آمال النور حامد، الإعياء والانفعالات المصاحبة له فى طقوس الزار وعلاقتها بالترويح النفسى بالخرطوم، رسالة ماجستير «غير منشورة»، جامعة الفاتح، كلية العلوم الاجتماعية، طرابلس، ١٩٩٧، ص ٨٦.

(٢) يولاند جاكوبى، علم النفس اليونجى، ترجمة: نذرة اليازجى، دمشق / سوريا، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ص ٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٨.

ومن ثم فإننا سوف نستعين ببعض النظريات والمناهج بهدف الوصول إلى تحقيق دراسة وافية، حيث نستهل في هذا الفصل عرضاً لأهم المفاهيم التي نتناولها في الدراسة، كما نستخدم نظرية التفاعلية الرمزية للوصول إلى تقديم صور أدق للواقع الثقافي والاجتماعي لمجتمعي النوبة السودانية والمصرية، وفهم أعمق لثقافتهم وسلوكياتهم الاجتماعية.

وكذلك نستخدم النظرية الوظيفية للتعرف على الدور الذي تلعبه الفنون الحركية في الثقافة الشعبية، وكيفية إسهامها في الحفاظ على النظم الاجتماعية ودعمها، وكيفية أداء الثقافة الشعبية لدورها، والقيام بوظيفتها في إطار ثقافة المجتمع.

كما نتبع ظاهرة الرقص الشعبي كأحد فنون الأداء الحركي من خلال المنهج التاريخي ورصد التغيرات التي طرأت عليها، ومدى تعبيرها عن ثقافة المجتمع ودورها ووظائفها، عبر المراحل الزمنية المتتابعة، كما نستخدم المنهج المقارن بهدف الوصول إلى أوجه التشابه والاختلاف بين ظاهرة الرقص الشعبي في مجتمعي البحث، وقد اعتمدنا على المنهج الأنثروبولوجي حيث تم استخدام أدوات الدراسة عن طريق الملاحظة والمقابلة والمعايشة والتفحص الدقيق، للتعرف على ظاهرة الرقص الشعبي، لإعطاء وصف متكامل لموضوع الدراسة، ولإبراز أهم الملامح والسمات العامة لمجتمعي البحث.

أولاً: المفاهيم

يعرف الباحث مصطلح فن الأداء الحركي من أجل الوصول إلى مفهوم دلالي وإجرائي يتم تناوله كطريقة للتعبير في بحثه « فنون الأداء الحركي »..

١ - (الفن) Art

تدل كلمة «الفن» على كل عمل إنساني يتطلب إنجازه مهارة خاصة، ويقتضي حدقاً ودربة متميزة، وفي التعبير الاصطلاحي العلمي المشهور أطلقت كلمة الفن على الفنون التعبيرية واستحوذت بها دون سواها عند الإطلاق، مثل: فنون الشعر والغناء والموسيقى والتصوير والرقص والنحت؛ وذلك لارتباطها - في الأصل - بعنصر الجمال دون الغايات النفعية، وتعريف الفن الاصطلاحي الشائع هو: « التعبير الذي يتخذ مادة وسيطة، كي يعبر الفنان بواسطتها عن انفعالاته الجمالية، سواء لما يشاهده في الطبيعة أو يراه في الخيال كي ينقله إلى الآخرين^(١) ».

ويُعرف الفن أيضاً بأنه المقدرة والمهارة، وهو بمعناه المحدود يعرف بكل ما تضمه الآداب من شعر، وقصة ودراما، وكذلك التصوير والنحت والتمثيل..

(١) إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، بيروت - لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٨٧، مجلد ١، ص ٩٥٦.

أما تعريف الفن بمعناه الواسع فهو كل عمل إنسانى يتطلب مهارة خاصة بما فى ذلك الحرف والإنتاج الصناعى والإبداعى.. وقد رأى العلماء أن الفنون خمسة هى: الشعر والموسيقا والرقص والنحت والرسم، وما ينضوى تحتها، ورأوا وجود فنون للسلوك وهى التى تختص بإرادة الخير، وفنوناً عالية تختص بإدراك النافع، والفن كله يرمى إلى الخير والنفع ومعرفة الجمال، ولا يكون فناً إذا لم يتصف بالثلاثة جميعاً^(١).

وفن فلان فناً؛ أى كثر تفته فهو مِفَن وفنان، وفنن الشيء جعله فنوناً وأنواعاً فيقال أفانين الكلام؛ أى أساليبه وطرقه، فالفن مهارة يحكمها الذوق والموهبة والتطبيق العملى للنظريات العلمية بالوسائل التى تحققها، ويكتسب بالدراسة والمرانة، المهارة فى اللغة: الحذق فى الشيء، والماهر هو الحاذق بكل عمل وأكثر ما يوصف به السابح المجيد، والجمع مهرة، ويقال مهرت بهذا الشيء وأمهرت بهذه المهارة؛ أى صرت بها حاذقاً، والفن هو جملة الوسائل التى يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر^(٢).

وبذلك يتضح أن معظم المعاجم والقواميس استخدمت لفظة مهارة لمفهوم الفن؛ ولذا سوف نستخدم كلمة الفن للدلالة على المهارات.

٢ _ (الأداء) Performance

الأداء performance قد يعادل الإنجاز Achievement بمعنى أن أى أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات

(١) محمد التونجى، المعجم المفصل فى الأدب، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩، ج ١، ص ٦٩١.

(٢) المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التعليم المصرية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٨٢.

والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء، فالأداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدرًا مناسبًا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة، وقيل أخذ للدهر أدواته (من العدة) وقد تأدى القوم تأديًا إذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره، ولكل ذي حرفة أداة، وهى آله التي تقيم حرفته، ورجل مؤد: ذو أداة، وأدى الشيء أوصله وقام به^(١).

ويعرف إرفنج جوفمان^(*) Erving Goffman (١٩٢٢ - ١٩٨٢) الأداء «بأنه كل أنشطة الفرد التي تحدث خلال فترة ما وتتميز بوجود هذا الفرد أمام مجموعة من المشاهدين وأنه يترك أثره عليهم» ويفترض أن الأداء يعتمد على وجود علاقة بين المؤدى والمشاهدين، وكذلك تعترف جميع نظريات الأداء بذلك بدرجة أو أخرى، وأيضًا يميل بعض واضعى نظريات الأداء إلى التأكيد بدرجة كبيرة على المشاهدين أو على المجتمع الذى يحدث فيه الأداء^(٢).

ومن ثم فإن مصطلح الأداء performance أصبح منتشرًا في السنوات الأخيرة في مجال واسع من الأنشطة الفنية والأدبية والعلوم الاجتماعية، وأحدث جدلاً كبيرًا بين المهتمين، وتعددت الآراء حوله كمصطلح ومفهوم يحمل من التفسير الكثير من الرؤى.

ويشير عالم الأجناس ريتشارد بومان Richard Bauman في كتابه الموسوعة

(١) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٨.

(*) إرفنج جوفمان: عالم اجتماع أمريكى، من أنصار التفاعلية الرمزية، من مؤلفاته "تقديم النفس في الحياة اليومية ١٩٧١.

للمزيد انظر: إيان كريب، النظرية الاجتماعية من باسونز إلى هايرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٤٤، ١٩٩٩، ص ١٢٢.

(٢) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص ٢٩.

العالمية للاتصالات "International Encyclopedia of Communication" إلى أن: «كل أداء يشتمل على وعى بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية متارنة بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة»^(١).

ويذكر ريتشارد شيشنر^(*) Richard Scheshner (١٩٣٤م) إن المجالات المشتركة بين نظرية الأداء والعلوم الاجتماعية، تتمثل في الآتي:

- ١ - الأداء في الحياة اليومية، بما في ذلك كل أنواع الاجتماعيات.
- ٢ - التكوينات الرياضية، الطقوس، واللعب، والسلوك العام والسياسي.
- ٣ - تحليل مختلف الاتصالات (خلاف الكلمة المكتوبة)، والإشارات.
- ٤ - العلاقة بين السلوك الإنساني وسلوك الحيوان، مع التركيز على اللعب والطقوس السلوكية.
- ٥ - نواحي العلاج النفسي الذي يؤكد على العلاقة المباشرة بين شخص وآخر، وعلى إعادة ما حدث، وعلى الوعي بالجسد.
- ٦ - تكوين نظرية موحدة للأداء، التي هي في الواقع من نظريات السلوك^(٢).

(١) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص ١٣.
(*) ريتشارد شيشنر: أستاذ دراسات الأداء في مدرسة تيش للفنون، جامعة نيويورك، ورئيس تحرير تقرير التجارة والتنمية، حصل على ماجستير من جامعة ولاية ايوا (١٩٥٨)، والدكتوراه من جامعة تولين (١٩٦٢)، وهو واحد من مؤسسي الأداء في كلية تيش للفنون في جامعة نيويورك، أسس فريق الأداء في نيويورك في عام ١٩٦٧، من مؤلفاته: نهاية الإنسانية (١٩٨١)، بين المسرح والأنثروبولوجيا (١٩٨٥)، مستقبل الطقوس (١٩٩٣)، نظرية الأداء (عام ١٩٨٨) دراسات في الأداء (٢٠٠٦)

- للمزيد انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org/wiki

(2) Richard Scheshner, common areas between the theory of performance, and the social sciences, Drama Review, New York, 1973.

ويعرف شيشنر الأداء بأنه «السلوك المستعاد»، ويشير هذا المفهوم إلى أنه صفة في الأداء تشتمل على استعراض المهارات، ولكنها تعتمد بدلاً من ذلك على مسافة تباعد بين النفس والسلوك، وهناك مفهومان مختلفان عن الأداء، أحدهما يشتمل على استعراض المهارات، والآخر يشتمل على الاستعراض أيضاً، ولكنه استعراض لأنماط معروفة ومقننة من السلوك أكثر منه استعراضاً لمهارات معينة... وقد استخدم ويليام هـ. جينسين^(*) William. H. Jansen لفظ أداء كمصطلح أساسي في نظريات النقد للتعامل مع أكثر ما يثير الاهتمام في دراسات الفولكلور في فترة الخمسينيات، ألا وهو التصنيف classification، وقد اقترح جينسين نموذجاً للتصنيف يكون فيه الأداء والمشاركة على طرفي ألوان الطيف Spectrum حسب درجة اندماج المشاهدين في الحدث^(١).

وأكد ميلتون سينجر^(**) Milton Singer أن حضارات الشعوب تتمثل وتركز في أحداث معينة، أو أداءات ثقافية من الممكن عرضها على أنفسهم أو على الآخرين، فهي توفر أكثر ما في التكوين الثقافي من الواحدات المادية والملموسة، ومن ضمن هذه الأداءات عدد سينجر المسرح التقليدي، والرقص، والكونسير، والحفلات الموسيقية، والأعياد الدينية، وحفلات الزفاف.. إلخ.

(*) ويليام هـ. جينسين: باحث أنثروبولوجيا أمريكي، أستاذ مشارك قسم الأنثروبولوجيا، كلية الآداب والعلوم، ورئيس الصحة والسكان والموارد البشرية مكتب USAID / المغرب، من مؤلفاته: "الأنثروبولوجيا في الوكالة الأميركية للتنمية الدولية: نظرة عامة" ممارسة علم الإنسان - عام ١٩٨١، "أنثروبولوجيا التنمية: الانجازات الحالية والانجازات المستقبلية." عام ١٩٨٩.
- للمزيد انظر: anthropology.unc.edu

(١) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص ٢٣.

(**) ميلتون سينجر: زميل في الأكاديمية الأميركية للفنون والعلوم عام ١٩٧٢، ومحاضر في جمعية الأنثروبولوجيا الأميركية عام ١٩٧٨، وحصل على جائزة العالم المتميز من جمعية الدراسات الآسيوية في عام ١٩٨٤.

وكل هذه الأنواع من الأداء لديها بعض الخصائص المعينة لفترة زمنية محددة، وعدد من المؤدين، وجمهور من المشاهدين، ومكان مناسب للأداء^(١).

وقد ركز أيوجينيو باربا (*) Eugenio Barbe (١٩٣٦ م)، وهو أحد واضعي نظريات الأداء والذي ارتبط أسلوبه بعلم الأنثروبولوجيا في كتاباته المختلفة عن الحضارة الاجتماعية socio-culture والسلوك النفسى للمؤدى عبر الحضارات المختلفة، وخاصة في قاموس أنثروبولوجيا المسرح، ومقال الفن السرى للمؤدى والذي نشره في عام ١٩٩١ م.

وسوف نركز على ما قدمه باربا فيما يختص بالأفعال الجسدية – موضوع دراستنا – فقد قسّم باربا الأفعال الجسدية المحتملة إلى ثلاثة أنواع:

١ - التكنيك اليومي: وهو خاص عموماً بتوصيل المضمون.

٢ - تكنيك المهارات: مثل مايقوم بها البهلوانات والتي تسعى إلى تحويل الجسد وإثارة الدهشة والإعجاب.

٣ - التكنيك الزائد عن الحاجة اليومية: وهو الذى لايسعى إلى تحويل الجسد، ولكنه يسعى إلى تزويده بالمعلومات، وإلى وضعه فى موقف معين يكون فيه حياً وشاعراً بوجوده تماماً دون أن يقدم على شيء، فلا يضع باربا أساساً للأداء فى الموقف الذى يؤدى فيه (إطاره الثقافى أو أسلوب رصده)، ولكنه يضعه على مستوى معين من التنظيم فى جسد المؤدى، وهو المستوى الذى يسبق التعبير^(٢).

(١) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص 24.

(*) أيوجينيو باربا: مؤلف ومخرج مسرحى إيطالى شهير، مؤسس المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح (ISTA)، حصل على العديد من الجوائز العالمية منها جائزة الأكاديمية الدنماركية، وجائزة برانديلو الدولية، للمزيد انظر: ar.wikipedia.org/wiki

(٢) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص ٣٠.

وتعد الطقوس بمثابة الركيزة الأساسية لكثير من الفنون، حيث يتميز الطقس بالتكرار النمطي لنشاط ما استجلابًا لأثر سحري، ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة ولكن أيضًا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة، وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو قد تم نسيانها لكنها أصبحت ذات مغزى ثقافي واجتماعي وديني له أهميته، وللطقوس عدة وظائف منها:

أ- تجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية (زفاف، جنازة، مناسبات مختلفة).

ب- تقوية أواصر التوحد والانتماء إلى جماعة معينة.

ج- التواصل مع العالم الذي يقع فيما وراء الطبيعة.

د- توسيع حدود الوعي من خلال الدخول في حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية.

هـ- استرضاء الآلهة التي يعبدها المرء أو على فعل معين (صلاة، طقوس جماعية، إلخ)

و- ممارسة تأثير سحري في البيئة (كرقص جلب الأمطار وغيرها)^(١).

ويبدو لنا أن الأداء يحدث نتيجة لقيام المؤدى بحركة ما للتعبير عن معنى ما بصورة فيها قدر كبير من المهارة، وهو بذلك يكون قد أظهر قدرًا كبيرًا من الاستعراض يوضح مدى إجادته لهذا الأداء، ولذلك سوف نستخدم كلمة الأداء للتعبير عن الاستعراض، وبهذا يصبح استخدام كلمتي فن الأداء للدلالة عن استعراض المهارات.

(١) آمال النور حامد، مرجع سابق، ص ٧٢. وانظر أيضًا: جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٥٩.

٣- (الحركة) Movement

الحركة تعنى انتقال الجسم من مكان إلى آخر أو انتقال أجزائه، كما في حركة الرحى، وحركه؛ أى أخرجه من سكونه^(١).

والحركة تشتمل على (حركة في الكم) وتعنى انتقال الجسم من كمية إلى أخرى، كالنمو والذبول، وأخرى (حركة في الكيف) وتعنى انتقال الجسم من كيفية إلى أخرى كتسخن الماء وتبرده^(٢).

والحركة لا تعنى فقط انتقال الجسم من مكان إلى آخر بل تعنى أيضاً جميع الإيحاءات والإشارات والتصرفات، وكل تقدم يحدث تلقائياً أو عمدًا في المكان، ويأخذ زمنًا معينًا كأفعال وردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها، فالحركة هى تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بـ(الباعث) الذى يولد الدافع ثم الفعل^(٣).

وقد استقت الحركة ديناميكيته من الجسد كمادة حية مرتبطة بغرائزها، وإذا ما دخل الجسم في مضمار الفن وبالذات فن العرض من الرقص الجماعى بأنواعه، وكذلك الأوبرا، والمسرح الدرامى، والبانتومايم... إلخ، فإنه يستطيع التعبير عن الجمال الصحيح، وبما أن الحركة تتبدل وتتغير وفقًا لتغيرات البيئة ومصادر استنباطها، لذا أصبح من البديهي أن يكون هناك تنوع في الحركة، وتحدد الحركات بالأنواع الآتية: الحركة الاضطرارية والحركة الانعكاسية والحركة التقنية، ولها أشكال مختلفة مثل: الحركة المستقيمة، والحركة الدائرية، والحركة الموضعية، والحركة المنحنية، والحركات المتعرجة، والحركة الواثبة،

(١) المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص ١٤٦.

(٢) محمد التونجى، مرجع سابق، ص ٣٥٨.

(٣) عونى كرومى، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٠، سوريا، مطابع وزارة الثقافة، ١٩٩٤، ص ١٦.

وأشكال أخرى كثيرة تعبر جميعها عن دلالات ومفاهيم تكشف عن مكنون النفس البشرية^(١).

وقد أوضح عالم الأنثروبولوجيا فيكتور ترنر^(*) Victor Turner (١٩٢٠ - ١٩٨٣م) أن الحركة وتجربتها الذاتية تمدنا بأساس معلوماتنا واعتباراتنا تجاه العالم، فالحركة في الطقوس الشعبية تؤدي إلى التعارف في شكل مقبول ومعقول لأن الأجساد تتقابل في شكل متغير، وهذا يؤدي إلى حالة مختلفة من الشعور، فالحركة تعبر عن القدرة على مشاركة الآخرين في المشاعر والأفكار وفي أداء نفس الحركات، وتعد الحركة من بين أهم الوسائل المستخدمة من قبل الإنسان للتعبير عن حاجاته ودوافعه وغرائزه، سواء أكان هذا التعبير مع الشيء أو ضده؛ إذ أن الحركة تعد من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعاً وتطوراً... وقد تكون الحركة حركة اليد أو الذراع أو الساق أو الرأس أو الجسد كله، وتسعى الحركة إلى خلق بعض الدلالات وتوضيلها^(٢).

وقد تأثر فيكتور ترنر بأعمال أرنولد فان جنب^(**) Arnold van gennep التي كتبت في أوائل القرن العشرين، وعلى الأخص عمله «طقوس العبور أو المرور» Rites de passage، فقد كان فان جنب مهتماً بتطوير نموذج لتحليل

(١) حسون فريد بدرى، وسامى عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحى، بغداد - العراق، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ٤٤.

(*) فيكتور ترنر: ولد في اسكتلندا، أستاذ وباحث في مجال الأنثروبولوجيا الثقافية، اشتهر بأبحاثه

المتخصصة في الرموز والطقوس وشعائر المرور، للمزيد انظر: ar.wikipedia.org/wiki

(٢) سوزان السعيد يوسف، المأثورات الشعبية في سيوه، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧، ص ٤٥.

(**) أرنولد فان جنب: عالم أنثروبولوجيا فرنسى شهير ابتكر اصطلاح طقوس المرور من أهم مؤلفاته في كتاب طقوس المرور (١٩٠٩) للمزيد انظر: متديات الديار العربية www.arabi.im

أنظمة الطقوس التي تنظم تحول الأفراد أو مجتمعات بأكملها من موقف اجتماعي إلى موقف آخر، وركز على الاحتفالات التي ينتقل بها الأفراد إلى دور آخر، وتناول أيضا تكرار التغييرات في التقويم السنوي والفصول، وهذا النوع العام من العبور هو ما كان ترنر يسعى لتحليله، وقد انعكس تأثير ترنر ثقافيًا بفان جنب على نظرية الأداء التي ظهرت بعد ذلك بدرجة كبيرة، واعتبر كل من ميلتون سنجر وبومان وباربا الأداء الحركي كنشاط منفصل عن الأنشطة اليومية على الرغم من أن كل منهم تناوله من وجهة مختلفة^(١).

وعلى هذا سوف نستخدم كلمة الحركة للتعبير عن الأفكار، وأيضًا للتعبير عن الإيماءات والإشارات، وبذلك يستخدم مفهوم فنون الأداء الحركي للدلالة على استعراض المهارات الحركية التي تعبر عن الأفكار.

(١) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص ٣٢.

ثانيًا: النظرية

١ - التفاعلية الرمزية (Symbolic Interactional)

تستخدم الدراسة نظرية التفاعلية الرمزية كاتجاه نظري من أجل الوصول إلى تقديم صور أدق للواقع الثقافي والاجتماعي لمجتمعي النوبة المصرية والسودانية، وفهم أعمق لثقافتهم وسلوكياتهم الاجتماعية، حيث تركز القضايا المحورية حول التفاعل Interaction والاتصال Communication، ولأن الفرد يعيش في عالم من الرموز والمعاني المحيطة به في كل موقف يتعامل فيه مع الآخرين، فإن هذه الرموز تمثل الركائز التي يعتمد عليها الاتصال والتفاعل الإنساني، حيث يتم دراسة الجوانب المعرفية والشعورية لسلوكيات المؤدين، والتي تأخذ أشكالاً ظاهرة عبر التفاعل والتواصل بين الأفراد، بواسطة البحث عن الحركات التي ينظمون بها الظواهر على أساسها، فالرموز تلعب دوراً مهماً في فهم المجتمعات البشرية، وتقدم معاني مكثفة تعبر عن آراء الناس وإرادتهم وميولهم^(١).

فالحياة الاجتماعية ما هي إلا عملية تفاعل، والتفاعل يقوم على الفعل Action ورد الفعل Reaction بين شخصين أو أكثر، ولا يمكن أن يقوم التفاعل

(١) جورج ريتزر، قراءات معاصرة في نظرية علم الاجتماع، ترجمة: مصطفى خلف عبد الجواد، مراجعة وتقديم: محمد الجوهري، القاهرة، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، ٢٠٠٢، ص ٥٩.

دونما اتصال، والرموز شكل من أشكال التعبير حيث إنها تعبر عن الجماعة، بحيث يصبح الرمز الجمعى العام رمزًا شخصيًا خاصًا بفرد معين، ولكن هذه الخصوصية لا تتعارض مع الصفة الأساسية للرموز، وهى كونها عامة وجمعية ومتفق عليها من أفراد المجتمع ككل^(١).

ويعد الرقص سلوكًا اجتماعيًا أو لغة جسدية ورمزًا للشعور ووسيلة أكثر فاعلية مقارنة باللغة فى الكشف عن الحاجات أو الرغبات، فالحركات الراقصة تصبح رموزًا نمطية مقننة، كما أن بعض أعضاء المجتمع الواحد قد يفهمون أن هذه الرموز مقصود بها تمثيل للخبرات فى العالم الخارجى، وأن الحركة والإيقاع اللذين يستهدفان غايات دينية أو سحرية ونفعية هما أسبق تاريخيًا من اللغة، وأنه يمكن من خلال الدراما التى تتوسل بالإيماء والإشارة والحركة والإيقاع والكلمة إلى جانب تشكيل المادة، تتبع أشكالًا متنوعة للفنون التى تحتوى فى داخلها على وسائل متعددة للتعبير، فالدراما من أعرق الفنون وأكثرها ارتباطًا بنفسية الجماعات، والتعبير الدرامى المصحوب بالانفعالات هو جوهر الممارسة الطقسية، حيث يلجأ الراقصون فى ظاهرة الزار - على سبيل المثال - إلى تعذيب الجسد كوسيلة لطرد الأرواح الشريرة التى حلت به كما يعتقدون، وأيضًا يجد أتباع الطرق الصوفية فى حلقات الذكر بلسانًا شافيًا لأمراض الجسم والنفس^(٢).

وقد احتلت الرموز حيزًا كبيرًا من اهتمام الفلاسفة والعلماء والمفكرين والمشتغلين بالأنثروبولوجيا والفولكلور، لإدراكهم لدورها الحيوى ليس فقط فى حياة الإنسان الاجتماعية والثقافية؛ بل أيضًا فى اهتماماته الشخصية وإبداعاته الفكرية والفنية والأدبية، فالرموز أبدعها المجتمع والأفراد، وهى فى الوقت نفسه عنصر مهم فى تشكيل وإعادة تشكيل هويتهم الثقافية، فالمجتمع نسق

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٢) عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص ص ٣٠٩، ٣١٢.

متفاعل؛ أى أنه كيان متجدد باستمرار بين كل لحظة وأخرى، ونجد أن التفاعل بين الفرد والمجتمع هو الذى يحدد هوية كل من الفرد والمجتمع فى الوقت نفسه، بحيث يصبح الفرد والمجتمع كيانًا واحدًا له شخصيته المميزة.

وتمثل التفاعلية الرمزية مفهومين أساسيين هما: الرموز و المعانى فى ضوء صورة معينة للمجتمع المتفاعل، وتشير إلى معنى الرموز على اعتبار أنها القدرة التى تمتلكها الإنسانية للتعبير عن الأفكار باستخدام الرموز فى تعاملاتهم مع بعضهم البعض، ويشير مفهوم الرموز إلى الأشياء التى ترمز إلى شىء آخر، أو يكون لها معانى أعمق من الجانب السطحى للرمز، ويتم تحديد معنى الرموز عن طريق الاتفاق بين أعضاء الجماعة، إذ يتعلم الأطفال التمييز - على سبيل المثال - بين كل من رجل الشرطة والطبيب والعامل و لاعب كرة القدم عن طريق نوعية الملابس التى يرتدونها، وقد ينظر أحد أفراد مجتمع آخر لهذه الملابس على اعتبار أنها مجرد ملابس فقط، ونجد أن هؤلاء الذين تعلموا ما ترمز إليه هذه الملابس يمكنهم تحديد العمل الذى يؤديه كل من يرتدى نوعًا معينًا من هذه الملابس وبالتالي يمكنهم التفاعل بسهولة مع كل منهم^(١).

وللتفاعلية الرمزية تيارات كثيرة منها مدرسة شيكاغو التى تركز على عملية انسياب التفاعل والعمليات التأويلية وتنظر إلى الأسلوب الذى تتطور به المعانى وتتغير، ومدرسة أيوا ورائدها مانفرد كون^(*) Manfred Kuhn (١٩١١ - ١٩٦٣ م) تؤكد على تحويل تلك الأفكار إلى متغيرات قابلة للقياس، مفترضة أن الذات مستقرة وثابتة نسبيًا، وأيضًا يوجد تيار آخر يسمى تيار نظرية الدور، حيث ينظر إلى الطريقة التى تكون بها المحادثة الداخلية وسيطًا للذات فى تقديم نفسها فى بنى الأدوار التى تبدأ بمستوى الوحدات الصغرى Micro، منطلقة

(١) طلعت لطفى، و كمال الزيات، النظرية المعاصرة فى علم الاجتماع، القاهرة، دار غريب للطباعة، ١٩٩٩، ص ١٢٠.

(*) مانفريد كون: عالم اجتماع أمريكى، من رواد مدرسة أيوا للتفاعلية الرمزية.

منها لفهم الوحدات الكبرى، بمعنى أنها تبدأ بالأفراد وسلوكهم كمدخل لفهم النسق الاجتماعى، فأفعال الأفراد تصبح ثابتة لتشكل بنية من الأدوار^(١).

ويمكن النظر إلى هذه الأدوار من حيث توقعات البشر بعضهم تجاه بعض من حيث المعانى والرموز، وهنا يصبح التركيز إما على بُنى الأدوار والأنساق الاجتماعية، أو على سلوك الدور والفعل الاجتماعى، وهى لا تشغل نفسها بالتحليل على مستوى الأنساق بقدر اهتمامها بالتفاعل الرمضى المتشكل عبر اللغة والمعانى، والصور الذهنية استنادًا إلى حقيقة مهمة، هى أن على الفرد أن يستوعب أدوار الآخرين... ويعد جورج هربرت ميد^(٢) George Herbert Mead (١٨٦٣ - ١٩٣١ م) من أوائل واضعى نظرية التفاعلية الرمزية، وقد استطاع أن يبلور الأفكار الأساسية لهذه النظرية؛ حيث إنه يؤكد على عملية الاتصال الرمضى من خلال استخدام الأفكار والمفاهيم، وأن النظام الاجتماعى هو نتاج الأفعال التى يصنعها أفراد المجتمع، ويشير إلى أن المعنى ليس مفروضًا عليهم، وإنما هو موضوع يخضع للتفاوض والتداول بين الأفراد، ويعتبر جورج هربرت ميد أن التنشئة الاجتماعية هى نتاج عملية التفاعل أولاً مع الآخر ذى الدلالة ثم مع الآخر العام، فالطفل فى مرحلة مبكرة يعيد إنتاج سلوكيات محددة من خلال أعباءه، ثم فى مرحلة أخرى يمكنه أن يلعب وحده إبداع الدور الذى يختاره ويعبر عنه كما يفهمه، فيقوم بهذه الأدوار عن طريق حركات رمزية محددة وكأنه يستبطن فى داخله أدوار غيره، هذا اللعب الحر هو الذى يؤهله فى الدخول على المرحلة الثانية والتى يسميها جورج ميد «دلالات الآخر»^(٣).

(١) فادية عمر الجولانى، علم الاجتماع التربوى، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٧، ص ٢١٥.

(٢) جورج هربرت ميد: عالم اجتماع أمريكى، وفيلسوف ومؤسس علم النفس الاجتماعى، من أهم مؤلفاته «آلية الوعى الاجتماعى الذات الاجتماعية، العقل والذات والمجتمع».

(٣) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١١٨، ص ١٢٠.

ويتفق هيربرت بلومر^(*) Herbert Blumer (١٩٠٠-١٩٨٦ م) مع جورج ميد في أن التفاعل الرمزي هو السمة المميزة للتفاعل البشري، وأن تلك السمة الخاصة تنطوي على ترجمة رموز وأحداث الأفراد وأفعالهم المتبادلة، وقد طرح فرضياته في النقاط التالية: « إن البشر يتصرفون حيال الأشياء على أساس ما تعنيه تلك الأشياء بالنسبة إليهم... وأن هذه المعاني هي نتاج للتفاعل الاجتماعي الإنساني... وأن هذه المعاني تحور وتعديل ويتم تداولها عبر عمليات تأويل يستخدمها كل فرد في تعامله مع الإشارات التي يواجهها »^(١).

يقول كارل جوستاف يونج: « تعتمد الرمزية على موقف الوعي الذي يتأملها » فالشجرة على سبيل المثال ليست مجرد ظاهرة محسوسة أو واقعية، بل هي أيضًا رمز لشيء مجهول على نحو تقريبي ومتسم بالمعنى على نحو حيوي.. رمز يشير إلى الحياة الإنسانية، ويحتمل أن تمثل الواقعة ذاتها أو الشيء ذاته رمزًا للإنسان ودلالة لإنسان آخر^(٢).

وقد وجه إرفنج جوفمان اهتمامه لتطوير مدخل التفاعلية الرمزية لتحليل الأنساق الاجتماعية، مؤكدًا على أن التفاعل - وخاصة النمط المعياري والأخلاقي - ما هو إلا الانطباع الذهني الإرادي الذي يتم في نطاق المواجهة، كما أن المعلومات تسهم في تعريف الموقف وتوضيح توقعات الدور^(٣).

وللتفاعلية الرمزية عدة مفاهيم وهي:

● التفاعل: Interaction وهو سلسلة متبادلة ومستمرة من الاتصالات بين فرد وفرد، أو فرد مع جماعة، أو جماعة مع جماعة.

(*) هيربرت بلومر: عالم اجتماع أمريكي، متخصص في الدراسات النفسية الاجتماعية والسلوك الجمعي، ومؤسس مصطلح التفاعل الرمزي.

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١١٩.

(٢) يولاند جاكوبي، مرجع سابق، ص ١٣٩.

(٣) فادية عمر الجولاني، مرجع سابق، ص ٢١٨.

● المرونة Flexibility: ويقصد بها استطاعة الإنسان أن يتصرف في مجموعة ظروف بطريقة واحدة في وقت واحد، وبطريقة مختلفة في وقت آخر، وبطريقة متباينة في فرصة ثالثة.

● الوعي الذاتى: Self- Consciousness وهو مقدرة الإنسان على تمثيل الدور، فالتوقعات التى تكون لدى الآخرين عن سلوكنا في ظروف معينة، هى بمثابة نصوص يجب أن نعيها حتى نمثلها، على حد تعبير جوفمان^(١).

● الرموز Symbols: وهى مجموعة من الإشارات المصطنعة يستخدمها الإنسان لتسهيل عملية التواصل، وتشمل عند جورج هربرت ميد «اللغة»، وعند هربرت بلومر «المعانى»، وعند إرفنج جوفمان «الانطباعات والصور الذهنية»^(٢).

ومن ثم فالتفاعلية الرمزية ترى أن المجتمع نسق متفاعل، ولا يمكن أن يوجد شىء فى المجتمع خارج إطار التفاعل، أى أن المجتمع كيان متجدد باستمرار بين كل لحظة وأخرى ونجد أن التفاعل بين الفرد والمجتمع هو الذى يحدد هوية كل من الفرد والمجتمع فى الوقت نفسه، بحيث يصبح الفرد والمجتمع كياناً واحداً له شخصيته المميزة.

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١٢٢.

(٢) على عبد الرزاق جلى، الاتجاهات الأساسية فى نظرية علم الاجتماع، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣، ص ٢٣٨.

٢ - النظرية الوظيفية

النظرية الوظيفية Functionalism هي التي تدرس الظواهر الثقافية في إطار البناء الثقافي والاجتماعي الكلي من حيث الوظائف التي تؤديها، حيث تركز هذه النظرية على الدور الذي تلعبه الثقافة الشعبية، وكيفية إسهامها في الحفاظ على النظم الاجتماعية ودعمها، وكيفية أداء الثقافة الشعبية لدورها، والقيام بوظيفتها في إطار ثقافة المجتمع^(١).

ظهر مصطلح وظيفة Function مبكرًا حيث استخدمه لايبنتز في الرياضيات عام ١٦٨٤، كما استخدمه علماء رياضيون آخرون، وأيضًا استخدم في الفسيولوجيا، وقد امتدت الفكرة الوظيفية من تلك العلوم إلى التفكير الاجتماعي إبان القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فاهتم العلماء بهذا المفهوم واستخدموه في مقابل الدراسات التطورية والانتشارية، فنجد أميل دوركايم^(*) Durkheim (١٨٥٨ - ١٩١٧) يضع أول تحديد علمي منظم للوظيفة وذلك في عام ١٨٩٥، حيث رأى «أن وظيفة النظام الاجتماعي هي التوافق بين الأنشطة، واحتياجات الكائن العضوي الاجتماعي»^(٢).

وقد استقرت الوظيفية كنزعة علمية في الدراسات الأنثروبولوجية، وأصبحت تغطي الروابط القائمة بين العناصر الثقافية، حيث أسهمت في توجيه الأنثروبولوجيا إلى مزيد من التفاصيل الكاملة للثقافة التي لا تقتصر على شكل العناصر الثقافية فحسب، بل بالاهتمام أيضًا بالعلاقات والتفاعلات فيما بينها في

(١) ريتشارد دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم: محمد الجوهري، وحسن الشامي، القاهرة، دار الكتب الجامعي، ١٩٧٢، ص ٨٩.

(*) أميل دوركايم: عالم اجتماع فرنسي شهير، سافر إلى ألمانيا ودرس الفولكلور والاقتصاد والأنثروبولوجيا الثقافية، من مؤلفاته «الأشكال الأولية للحياة الدينية، تقسيم العمل الاجتماعي»، للمزيد انظر: إيكه هولتكرانس، مرجع سابق، ص ٣٨٥.

(٢) إيكه هولتكرانس، مرجع سابق، ص ٣٧٢.

محاولة للفهم وللمقارنة، والوصول إلى بعض التعميمات الوصفية^(١).

وتدور الفكرة الأساسية في هذا الاتجاه حول المجتمع كنسق واحد، يتألف من عدد من النظم المتفاعلة والمتساندة، والتي يؤثر بعضها في بعض، ومن ثم يُعد تناول مدى إسهام ونصيب كل نظام في المحافظة على تماسك المجتمع من أجل استمراره هو الوظيفة المؤداة^(٢).

ومن هنا فإن أى دراسة لعناصر الثقافة تتطلب أولاً دراسة المجتمع كبناء اجتماعى يشتمل على مجموعة من الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، التى تضم عددًا من النظم الاجتماعية المتفاعلة فيما بينها... وهو ما يؤكد إيكه هولتكرايس فى تعريفه للفولكلور الوظيفى: « بأنه دراسة الفولكلور وفقاً للمنهجين الوظيفى والسوسولوجى »^(٣).

ويُعرفه أحمد رشدى صالح أيضاً بأنه: « رؤية سوسولوجية ترمى إلى تحليل ودراسة بنى المجتمع من ناحية والوظائف التى تقوم بها هذه البنى من ناحية أخرى »^(٤).

وهذا يعنى أن لكل عنصر ثقافى فى البنية الاجتماعية وظيفة يؤديها لأن الفنون الشعبية ومنها فنون الحركة تحيا بين الشعوب طالما كان لها وظيفة، فإذا لم تؤدي تلك الوظيفة فإنها تختفى، فالجماعة تشعر أحياناً بالحاجة إلى فعل أنماط معينة من فنون الحركة الشعبية فتفعلها، ولا تشعر بحاجة إلى فعل أنماط أخرى لأنها لا تؤدي وظيفة لها فلا تفعلها وتختفى من فولكلورها.

(١) سعاد عثمان أحمد، محمد الجوهري، وآخرون، النظرية فى علم الفولكلور، القاهرة، بدون، ٢٠٠٣، ص ٩٨.

(٢) إيفانز بريشارد، البناء الاجتماعى «مدخل لدراسة المجتمع»، ج ١، المفهومات، ترجمة: أحمد أبو زيد، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٦٦، ص ٥٧.

(٣) محمد الجوهري، علم الفولكلور، دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩، ص ١٢١.

(٤) أحمد رشدى صالح، الأدب الشعبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٥.

ويرى ريتشارد دورسون (*) « أن النظرية الوظيفية مقنعة في دراسات التراث الشعبي لعدم خوضها في موضوعات الأصول والانتشار وتركيزها على الدور الذي يلعبه التراث الشعبي في ثقافة معينة »^(١).

ويقول « رالف لتون Ralph Linton » لا وجود لمجتمع بدون ثقافة، كما لا وجود لأي فرد بدون ثقافة، فلا بد من دراسة الإنسان لا بحسبانه جسداً فحسب، بل بوصفه مركباً من جسد وروح، ومن ثم ننظر للرقص بوصفه يشكل ظاهرة ثقافية طالما أنه سلوك إنساني موجه لتلبية غاية وظيفية وسد حاجة بعينها^(٢).

ومن هذا المنطلق فإن دراسة المجتمع لا بد وأن تكون دراسة متعمقة من جوانبه المتعددة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والدينية، وعليه رصد الدور والوظيفة التي تؤديها الفنون الحركية في إطار البناء الاجتماعي لمجتمع البحث، وارتباطها بباقي عناصر الثقافة الأخرى من فنون وأدب شعبي ومعتقدات، هذا على اعتبار أن أية ظاهرة فولكلورية (ومنها فنون الحركة، خاصة الرقص) لا بد وأن تحتوى على كل أقسام الفولكلور بداخلها.

ويمثل إسهام برونيسلاو مالينوفسكى (** Bronislaw Malinowski (١٨٨٤ - ١٩٤١) في النظرية الوظيفية طرحاً نظرياً يقوم على فرضية مفادها أن جميع السمات الثقافية تشكل أجزاء مقيدة للمجتمع الذي توجد فيه، أي أن

(*) ريتشارد دورسون: عالم أمريكي متخصص في الحضارة والفولكلور، يرأس عدة مجلات وجمعيات فولكلورية، وهو من أبرز الباحثين في ميدان دراسة الفولكلور في الولايات المتحدة، للمزيد انظر: إيكه هولتكرايس، مرجع سابق، ص ٣٨٤.

(١) ريتشارد دورسون، مرجع سابق، ص ٨٧.

(2) Ralph Linton, "The Cultural back ground of Personality", New York, Appleton -Century - Company incorporated, 1945, p 30.

(**) برونيسلاو مالينوفسكى: ولد في بولنده، درس بجامعة بولنده ثم لندن، وتلمذ على سلجمان Sligman، ثم سافر إلى استراليا وقام بدراسة المشهورة عن سكان جزر التروبيريان " ثم عمل فيما بعد أستاذاً للأنثروبولوجيا الاجتماعية في لندن، ويرجع إليه الفضل في إعطاء الدراسات الوظيفية صبغتها النظرية، وإرساء قواعد مدرستها، وكان من بين تلاميذه ريموند فيرث، وإيفانز ريتشارد.

كل نمط ثقافي، وكل معتقد ديني، أو موقف من المواقف يمثل جزءاً من ثقافة المجتمع يؤدي وظيفة في تلك الثقافة، وأن ثقافة أي مجتمع تنشأ وتتطور في إطار إشباع الاحتياجات البيولوجية للأفراد، وأن كل ثقافة هي كيان كلي وظيفي متكامل، وأن الأفراد يمكنهم أن ينشئوا لأنفسهم ثقافة خاصة أو أسلوباً معيناً في الحياة، يضمن لهم إشباع حاجاتهم الأساسية البيولوجية والنفسية والاجتماعية، ولذلك ربط الثقافة بجوانبها المختلفة المادية الروحية والاجتماعية بالاحتياجات الإنسانية^(١).

وعلى هذا فالاهتمام بالبنية الاجتماعية يساعد على تفسير العلاقات، كما أن الاهتمام الوظيفي لتلبية الاحتياجات هو الذي يسمح بتحديد العلاقة بين العمل الثقافي والحاجة عند الإنسان سواء أكانت هذه الحاجة أولية أم فرعية^(٢).

ويرى مالفينوسكي أن الاستجابات الثقافية للحاجات البيولوجية هي التي تفرض على الإنسان عددًا من الضرورات الناتجة عن هذه الاحتياجات التي تتمثل نتيجة للحاجة الضرورية للغذاء، فظهرت استجابات ثقافية تتمثل في الحصول على الغذاء والذي يعرف بالتنظيم الاقتصادي، والذي نراه في صنع الآلات والأدوات اللازمة لإنتاج الغذاء واستخدامها لأغراض أخرى مختلفة، إلى جانب ظواهر أخرى مصاحبة مثل ملكية الأرض وتقسيماتها وتوزيع الثروة بين أفراد المجتمع وتقسيم العمل وما إلى ذلك، وكذلك هناك ضرورة ثقافية استجابة للاحتياج لتفسير الثقافة ذاتها بقصد الوصول إلى الوظيفة الأساسية للثقافة البشرية المتمثلة في عمليات التعاون والحياة المشتركة، وأيضاً التنظيم السياسي الذي يحدد السلطات في أي مجتمع، ويرتبط في معظم المجتمعات بالتسلط والقهر، ويرمى إلى تنظيم العلاقات بين أفراد المجتمع فيما بينهم، وينظم علاقاتهم بغيرهم من المجتمعات، ويوفر لهم الحماية ضد الاعتداءات

(١) عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان «الانثروبولوجيا»، دمشق - سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٤، ص ٦١.

(٢) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، اللاذقية - سوريا، دار الحوار، ١٩٨٧، ط ٣، ص ١٢.

التي قد تقع عليهم من الخارج، كما أن الضرورة التي تمثلها الطرق والوسائل التي ينتقل بها التراث الاجتماعي والثقافي من جيل إلى جيل، أي التربية المستولة عن إعداد أفراد المجتمع تربوياً وتزويدهم بالمعارف اللازمة التي تؤهلهم للقيام بأدوارهم المحددة في المجتمع، وهي تمثل القوانين المنظمة للسلوك الإنساني من جميع جوانبه... كما أن النظام هو وحدة التحليل الأولى التي يمكن من خلالها دراسة علاقات التفاعل المختلفة داخل البناء الاجتماعي للمجتمع ككل، ويرى أن أي نظام اجتماعي لا يمكن له الاستمرار إذا انتهت وظيفته^(١).

ويقول مالمينوفسكي: « لكي يكتب للإنسان البقاء، فإن عليه إشباع سبع احتياجات بيولوجية، لكل منها استجاباتها الثقافية» ويرى أنها وحدة واحدة بمعنى كونها الجانب البيولوجي والثقافي لظاهرة واحدة، ويوضح الجدول التالي تلك الحاجات واستجاباتها الثقافية^(٢).

الاحتياجات البيولوجية	الاستجابات الثقافية
١ غذائية	نظام التموين الغذائي
٢ تناسلية	نسق القرابة
٣ الراحة	المأوى
٤ الأمن	وسائل الحماية
٥ الحركة	الأنشطة المختلفة
٦ النمو	التربية
٧ الصحة	وسائل حفظ الصحة

جدول رقم (١) الاحتياجات البيولوجية والاستجابات الثقافية

فالحركة من الحاجات البيولوجية، وتدخل في كافة الأنشطة المختلفة كاستجابة

(١) محمد الجوهري، مرجع سابق، ص ١٢٠.

(٢) سعاد عثمان أحمد، مرجع سابق، ص ١٠٥.

ثقافية، وعلى هذا، فالثقافة كيان وظيفي متكامل يماثل الكائن الحي، بحيث لا يمكن فهم دور وظيفة كل عضو فيه إلا من خلال معرفة علاقته بأعضاء الجسم الأخرى، ولذلك دعا مالمينوفسكى إلى دراسة وظيفة كل عنصر ثقافي، عن طريق إعادة تكوين تاريخ نشأته وفي إطار علاقته مع العناصر الأخرى، وهذا يقتضى دراسة الثقافات الإنسانية كل على حدى، وكما هى في وضعها الراهن وليس كما كانت أو كيف تغيرت، وبذلك يكون مالمينوفسكى قد قدم مفهوماً للوظيفة كأداة منهجية تمكن الباحث الأنثروبولوجى من إجراء ملاحظاته بطريقة مركزة ومتكاملة^(١).

(1) John Freidl, Anthropology, Harper and Row , Publishers, New York, 1977, p.304.

ثالثاً: المنهج

إن من أهم مواصفات الدراسة الأنثروبولوجية أنها دراسة تكاملية وشاملة، أى لها نظرة شاملة للنظم والظواهر الاجتماعية، وذلك فى ارتباطها بالمناخ الاجتماعى من جهة، وبالجانب الأيكولوجى أو البيئى من جهة ثانية، فالحقائق الأنثروبولوجية تفسر من خلال ترابط عناصرها ومكوناتها بعضها ببعض، وقد كان تطور وتعدد المناهج فى مجال الأنثروبولوجيا لازماً لتطور مجالات الأنثروبولوجيا وموضوعاتها واهتماماتها البحثية ومدى الاستفادة المرجوة من ذلك، وتتبع الدراسة عدة مناهج علمية فى إطار من التكامل والتساند ومنها:

١ - المنهج التاريخى

تم اتباع المنهج التاريخى لجمع المعلومات المهمة للأحداث والحقائق الماضية لفحصها ونقدها وتحليلها، والتأكد من صحتها وعرضها وترتيبها وتفسيرها واستخلاص التعميمات والنتائج العامة منها، والتى لا تقف فائدتها على فهم أحداث الماضى فحسب؛ بل تتعداه إلى المساعدة فى تفسير الأحداث والمشكلات الجارية وتوجيه التخطيط بالنسبة للمستقبل، حيث يقوم المنهج التاريخى على أساس من الفحص الدقيق والنقد الموضوعى للمصادر المختلفة للحقائق التاريخية، من خلال تحليل وتركيب الأحداث والوقائع الماضية المسجلة فى الوثائق، فالمنهج التاريخى يعتمد على وصف وتسجيل ما مضى من وقائع

وأحداث، ويحللها ويفسرها بهدف الوصول الى تعميمات تساعد على فهم الماضي، والحاضر واستشراف المستقبل.

وأن التأويل التاريخي لا يمكن أن يصدق على كل أنواع الأساطير والحكايات والخرافات، فضلاً عن أنه لا يبين العلة في تشابه الملامح الأساسية المشتركة ما بين كل أساطير العالم؛ إذ لا يمكن القول إن تشابه الأساطير ناتج عن تشابه الأحداث التاريخية^(١).

ولا يقف المنهج التاريخي عند مجرد الوصف؛ بل يحلل ويفسر، كما أن عامل الزمن شيء مهم وأساسي، حيث تتم دراسة المجتمع في فترة زمنية معينة، وترجع أهمية المنهج التاريخي إلى أنه:

- ١ - منهج شمولي لا يقتصر على التاريخ أو العلوم الاجتماعية فقط؛ بل يتعدى استخدامه إلى العلوم الطبيعية، الاقتصادية، العسكرية... الخ
 - ٢ - يساعد في التعرف على تاريخ وتطور النظم وعلاقتها بالنظم الأخرى والبيئة التي نشأت فيها.
 - ٣ - يساعد على معرفة تطور المشاكل وحلولها السابقة، ودراسة سبلات وإيجابيات هذه الحلول.
 - ٤ - يمكننا هذا المنهج من حل مشاكل معاصرة على ضوء خبرات الماضي.
 - ٥ - يمثل نوعاً من التكامل بينه وبين المنهج المقارن.
- كما يهدف المنهج التاريخي إلى:
- التعرف على نشأة الظاهرة.
 - الكشف عن أسباب الظاهرة بموضوعية على ضوء ارتباطها بما قبلها أو بما عاصرها من حوادث.

(١) أحمد أبو زيد، دراسات في الفولكلور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٢، ص ١٥

- ربط الظاهرة التاريخية بالظواهر الأخرى الموائية لها والمتفاعلة معها.
- التأكد من صحة حوادث الماضي بوسائل علمية.
- إمكانية التنبؤ بالمستقبل من خلال دراستنا للماضي.

ولذا نرى أن استخدام المنهج التاريخي في هذه الدراسة، سوف يساعد في تتبع الظاهرة الثقافية والتغيرات التي طرأت عليها ومدى تعبيرها عن ثقافة المجتمع ودورها ووظائفها، عبر مراحل زمنية متتابعة، لأن عامل الزمن ليس أقل أثراً من بقية العوامل التي تؤلف الثقافة، بالإضافة إلى محاولة تفسير أسباب التغير والعوامل التي تناولت نفس الموضوع في الأزمنة السابقة، حيث يتم تتبع ظاهرة الفنون الحركية من خلال الأحداث الذي أثبتتها المؤرخون وذكرها الأفراد، وتحليل الحقائق المتعلقة بالفنون الحركية والحياة الاجتماعية والثقافية التي شكلت الحاضر لمجتمعى النوبة السودانية والنوبة المصرية.

٢ - المنهج المقارن

إن المقصود بالمنهج المقارن: هو دراسة توزيع الظواهر الاجتماعية أو الظواهر الثقافية، أو أنماط من مجتمعات معينة، أو حتى إجراء المقارنة بين مجتمعات بأكملها، أو رصد الاستمرار أو التطور أو التغير الذى يطرأ عليها^(١).

وتعتبر دراسة السمات الثقافية لفنون الحركة في أى مجتمع من المجتمعات تهدف إلى الكشف عن العوامل التى أدت إلى هذه السمات وآثارها ونتائجها، وتحمل ضمناً المقارنة بين القديم والجديد، فالباحث فى المجال الثقافى يمكنه أن يحيط بالظاهرة موضوع الدراسة من خلال المنهج المقارن، حيث يمكننا بواسطة المقارنة الوصول إلى تحقيق دراسة وافية، كما تستند المقارنة إلى دراسة مختلف أوجه الشبه والاختلاف بين حادثتين أو أكثر.

(١) محمد على محمد، علم الاجتماع والمنهج العلمى، دراسة فى طرائق البحث وأساليبه، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٦، ص ٢٢٧.

ويعتمد المنهج على المقارنة بين ظاهرتين أو أكثر ويتم ذلك بمعرفة أوجه التشابه وأوجه الاختلاف، ويستطيع الباحث من خلاله الحصول على معارف أدق تتميز بها موضوع الدراسة أو الحادثة في مجال المقارنة والتصنيف.

يقول إميل دور كايم Emile Durkheim عن الحادثة: « هي الأداة المثلى للطريقة الاجتماعية » وهذه الحادثة محددة بزمانها ومكانها وتاريخها، ويمكن أن تكون كيفية قابلة للتحليل أو كمية لتحويلها إلى كم قابل للحساب^(١).

وتوجد أربعة أنواع للمقارنة:

أولاً - المقارنة المغايرة: وهي المقارنة بين حادثتين اجتماعيتين أو أكثر وتكون أوجه الاختلاف فيها أكثر من أوجه التشابه.

ثانياً - المقارنة الخارجية: وهي مقارنة حوادث اجتماعية مختلفة عن بعضها.

ثالثاً - المقارنة الداخلية: تدرس حادثة واحدة على سبيل المثال: البطالة أثناء الثورة قد يكون سببها راجع إلى ضعف النشاط الحربي أو لهجرة السكان أو تجمعهم في السجون والمحتشدات.

رابعاً - المقارنة الاعتيادية: وهي مقارنة بين حادثتين أو أكثر من جنس واحد تكون أوجه التشابه بينهما أكثر من أوجه الاختلاف.

ويؤكد دور كايم أنه من المفيد بسط المقارنة حتى عدة مجتمعات من نموذج واحد أو نماذج مختلفة، ذلك أن مجتمعين من نموذج واحد ليسا شيئاً واحداً مطلقاً، فكل مجتمع له فرديته الخاصة به، لذا فمن المفيد المقارنة، ومجالات المقارنة متعددة وكثيرة نذكر منها:

(١) قبارى محمد إسماعيل، مناهج البحث في علم الاجتماع، مواقف واتجاهات معاصرة، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٢، ص ٢٦٨.

- دراسة أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين أنماط من السلوك الاجتماعي أو الظواهر الاجتماعية أو الثقافية.
- الدراسات والبحوث المتعلقة بالثقافة والشخصية، وذلك بإجراء دراسة مقارنة حول نمو وتطور الاتجاهات السلوكية والسيكولوجية.
- دراسة النظم الاجتماعية ودراسة الأنساق الثقافية، ودراسة الجماعة الرئيسية في المجتمع والتركيز على دراسة عمليات التغير التي طرأت عليه^(١).

٣- المنهج الأنثروبولوجي

وهو المنهج الذي يحقق نظرة واقعية وشاملة للنظم والظواهر الاجتماعية والثقافية، من خلال الدراسة الحقلية التي تتم عن طريق الملاحظة والمقابلة والمعايشة والتفحص الدقيق، ووصف مظاهر الحياة الفنية من الأفراد، ومجموعات الرقص المختلفة من مؤدين لفنون الحركة أثناء تعايشهم الطبيعي وجعلهم مصدرًا رئيسًا للمعلومات، وقد تم الاعتماد على عدة وسائل تتناول موضوع الدراسة من خلال:

أ- الملاحظة (observation)

وهي الأداة الأولية لجمع المعلومات، وذلك من خلال الاتصال المباشر بأفراد مجتمع البحث، وملاحظة الأفراد وبعض مصممي الرقصات من أجل التعرف على الحركات التي يؤدونها، ولا شك أن أساس الدراسات الميدانية في الأنثروبولوجيا الثقافية حتى الآن هي التي تعتمد على طريقة الملاحظة^(٢).

(١) محمد علي محمد مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(2) Whyte, A "A Guideline for Field studies in environmental perception," UNES-
CO, Paris, 1977, P. 21.

ومن خلال الملاحظة والزيارات الميدانية لعدة مناسبات مختلفة والتردد على المجالس المختلفة، تم الحصول على الكثير من المعلومات الحقيقية في المجتمع موضوع الدراسة^(١).

وقد روعى خلال البحث ملاحظة بعض العادات والتقاليد والطقوس المختلفة لفنون الحركة وخاصة الرقص والسلوك اليومي، نظرًا لأنه يتكرر مرة ومرات أمام الباحث الأنثروبولوجي، مما يؤدي إلى تنمية خبراته ومساعدته في التوصل إلى التفسير المناسب لما يحدث حوله.

ب- المقابلة (Interview)

كما تم استخدام المقابلة الموجهة، والمقابلة غير الموجهة كوسيلة أخرى لجمع البيانات عن طريق توجيه الأسئلة، بهدف الحصول على بيانات يصعب الحصول عليها بطريقة الملاحظة، وذات صلة وثيقة بسلوك الأفراد ودوافعهم واتجاهاتهم والمواقف المحيطة بهم من خلال دليل العمل الميداني، لمعرفة واقع فنون الأداء الحركي في مجتمعي النوبة المصرية والنوبة السودانية، لبعض أفراد المجتمعين، وكذلك الفرق الفنية ومدربي فرق الفنون الشعبية والاستعراضية، وأيضًا بعض أفراد الطوائف الدينية في هذين المجتمعين، من أجل معرفة الخلفيات التاريخية والاجتماعية المرتبطة بالفنون الحركية، وكذلك تم استخدام المقابلة المفتوحة والمغلقة، من أجل الاستماع وملاحظة كل الإيحاءات وحركات الأيدي وباقي أعضاء الجسم، ومن ثم يجب على الباحث أن يجري الحديث مع أفراد المجتمع دون تدخل الإخباري^(٢).

(١) فتحة محمد إبراهيم وآخرون، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان "الأنثروبولوجيا" الرياض، السعودية، دار المريخ، ١٩٨٨، ص ١٨٥.

(٢) محمد عبده محجوب، طرق ومناهج البحث السوسيوأنثروبولوجي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥، ص ٥٦، ٥٥.

كما تم الاستعانة في جمع المادة العلمية بالمراجع والكتب التي صدرت باللغة العربية والأجنبية، وكذلك تم استخدام التسجيل الصوتي، وتصوير الفيديو أثناء المقابلات مع أهل النوبة ومصممي ومؤدى الرقصات.

ج- الإخباريون

اختار الباحث بعض الإخباريين ذوي الخبرة ممن يملكون قدرًا من الوعي والفهم الكامل لطبيعة البحث والهدف منه، ويملكون كذلك دراية كاملة بمجتمع البحث، وقد ارشدوا الباحث إلى إخباريين ورواة آخرين دون أى تدخل منهم في توجيه مسار البحث.

د- التسجيل الصوتي والمرئي

فقد تم من خلال التسجيل الصوتي والمرئي رصد الظواهر الثقافية والوقائع الاجتماعية، كتصوير التجمعات والنشاط اليومي وأماكنه، وملاحظة السياق الاجتماعي الذي تتم فيه ممارسات الفنون الحركية.

الفصل الثانى

الاتجاهات النظرية الحديثة فى دراسات الحركة

مقدمة

ازدهرت في الآونة الأخيرة الدراسات التي تهتم بالجسد والأداء الحركي، وذلك للتعرف على العوامل المؤثرة في النواحي الفنية والثقافية والفسولوجية والنفسية والاجتماعية وغيرها، وكذلك من أجل توضيح العلاقة المتداخلة لكل هذه العوامل ومدى ارتباطها ببعضها البعض، وقد شملت هذه الدراسات علومًا كثيرة مثل: علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة، وكل الدراسات المعنية بمختلف أنواع الرياضة.

وقد سعت دراسات أنثروبولوجيا الجسد الحديثة، إلى إعادة الاعتبار للجسد بوصفه دالًا ثقافيًا يتعدى العقلي إلى مظاهر أخرى، تظهر في الملابس والحلي والوشم، وأدوات التجميل، بوصفها دلالات ذات مغزى تعبر عن مجتمع ما ومستوياته الثقافية، وقد أوضحت معظم الدراسات التي تهتم بعلوم الحركة أن الجسد يستخدم كأداة للتعبير الرمزي^(١).

إن كل حركة هي عبارة عن سلسلة كبيرة من التأويلات وإنجاز لمشروع ثقافي، فحركة اليد على سبيل المثال لها استعمالات كثيرة ومتنوعة، بعضها يدل على التهديد وعلى المنع وعلى العناق، وعلى هذا الأساس فإن الانتقال من حركة إلى أخرى يُؤوّل بمعان كثيرة أخرى، وعندما نغير من سياق حركة ما أو أن يكون

(١) نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٣٧.

المتلقى من مجتمع آخر، فسوف يجد نفسه أمام حركات غير مفهومة، فاليد عضو كثير الحركة ينتقل من حركة إلى أخرى بسهولة، فهي تدل على معان كثيرة مثل: المنح والحمل والمداعبة، والقمع والمنع والمصادرة، وكذلك العين تشير وتلمح، تفتح وتغلق، وهي أيضاً للعناق والصد، ويتداخل فيها العمل والثقافي^(١).

وقد قدم أوجينو باربا نموذجاً للاعتماد على الأدوات الخارجية للجسد، وهو ما يمثل الاتجاه الأنثروبولوجي، حيث يتم التعامل مع الجسد بوصفه طاقة للتعبير، وكذلك أوضح جورج سيمل العلاقة بين الحياة الجسدية والأنماط الثقافية والاجتماعية، حيث تؤدي هذه الأنماط وتمكن الجسد عند الأفراد من التعبير عن نفسها، وبالتالي تشكل نتاجاً عن الحياة^(٢).

ومن ثم بدأت دراسات كثيرة تُعنى بعلوم الحركة وتنظر إلى مدى تطبيقها في المجالات الحياتية المختلفة وخصوصاً الفنون الحركية، فمنذ أكثر من سبعة آلاف سنة اهتم القدماء المصريون بالحركة، ويتضح ذلك في الآثار التي تركوها من تماثيل ونقوش ورسوم على جدران المعابد، وقد تبين من خلال هذا الإرث الحضارى أنهم كانوا يهتمون بدراسة الشكل الخارجى لحركات الإنسان، وتسجيل أوضاع الجسم، وطريقة تحريك الأطراف، وإظهار المدى الحركى الذى يبين القدرة على أداء الحركات فى الرقصات، وكذلك ترك السابقون فى معظم الحضارات الأخرى تراثاً من النقوش والتماثيل والرسوم مكن المبدعين والعلماء والباحثين من الدراسة والتنقيب لفهم هذه الحركات وتحليلها وتطويرها.

وقد مرت عملية دراسة حركة الجسم البشرى بمراحل تطوير متعددة ارتبطت بظهور العديد من الأجهزة والأدوات التى استعان بها العلوم

(١) حسنى إبراهيم عبد العظيم، الجسد والسلطة والمعرفة (دراسة تحليلية لإسهام ميشيل فوكو فى تأسيس سوسيولوجيا الجسد)، مجلة كلية الآداب - جامعة بنى سويف، ع ١٢، ج ٢، إبريل ٢٠٠٨م.

(٢) كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة: منى البحر، نجيب الحصادى، القاهرة، دار العين للنشر، ٢٠٠٩، ص ٥١.

الأخرى في مختلف مجالات الدراسة العلمية، فبالقدر الذى تحقق فيه تطور هذه الأجهزة والأدوات، تطورت دراسة الحركة سواء أكانت في الحياة العامة أم في الأداء المتميز كالأداء الفنى^(١).

ولذلك اهتم الباحثون منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بدراسة حركة الإنسان بشكل عام، وبدأ المتخصصون في المجالات المختلفة بدراسة أنواع الحركة وأشكالها والقوى المسببة لها، ولعل القرن الحادى والعشرين هو القرن الذى سوف يحتل فيه الجسد اهتمامًا كبيرًا في الدراسات الإنسانية، وذلك بعد إدراك المدارس الفكرية المختلفة لمدى تغييبه في العصور الماضية، ولأجل إعادة الحلقة المفقودة بين الذات والفرد الفاعل^(٢).

ولذا سوف نعرض لبعض الاتجاهات الحديثة التى أولت اهتمامها بالجسد والحركة في العلوم المختلفة، من أجل التعرف على أهم ما توصلت إليه من نتائج وحقائق، وأيضًا من أجل التوصل إلى نظرة فاحصة نستطيع من خلالها أن نتعرف على السمات الثقافية لمجتمعى النوبة السودانية والمصرية من خلال حركات الجسد.

(١) محمد محمد عبد العزيز ضيف، علم الحركة، السعودية، إصدارات جامعة الملك سعود، كلية التربية (نشر الكترونى)، ٢٠٠٩، ص ٦.

(٢) ديفيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ٢٨.

أولاً: الميكانيكا الحيوية ودراسات الحركة (Biomechanics and Movement studies)

يعد علم الميكانيكا الحيوية « البيو ميكانيك » Biomechanics أحد فروع علم الفيزياء، وهو العلم الذي يبحث في حركة أى كائن حى من جميع النواحي (التشريحية - الفسيولوجية - النفسية - البدنية - الميكانيكية - الفيزيائية)، والذي يتعامل مع القوة المؤثرة على الأجسام الحية سواء في حالة السكون أو الحركة، وتعنى الميكانيكا الحيوية بأنها دراسة السلوك الحركى في ضوء القوانين والمبادئ الفيزيائية العامة، وهى بهذا المفهوم تعتمد على طرق البحث في الفيزياء التقليدية وما توصلت إليه من طرق ووسائل في محاولة لتطبيق ما يمكن تطبيقه على الجسم البشرى^(١).

ويضم علم البيو ميكانيك Biomechanics قسمين:

١ - استاتيكا static: وتبحث في سكون الأجسام تحت تأثير مجموعة من المؤثرات تسمى القوى، وتوصف القوى التى لا تتغير في حالة الجسم بأنها متزنة ويقال للجسم إنه في حالة توازن تحت تأثيرها ولذلك فإن الاستاتيكا تسمى أحياناً (علم توازن الأجسام).

(١) الموقع الإلكتروني معهد العلوم وتقنيات النشاطات البدنية والرياضية « البيو ميكانيك » و « علم الحركة » www.istaps.yoo7.com

ديناميكا Dynamics: وتبحث في حركة الأجسام الصلبة وتنقسم الديناميكا إلى:

١ - الكينماتيكا kinematics: وهي تبحث في خصائص الحركة من الوجهة الهندسية (وصف الحركة وصفاً مجرداً دون التعرض للقوى المسببة لها) كالوضع والإزاحة والسرعة والعجلة.

٢ - الكيناتيكا kinetics: وهي تبحث في تأثير القوى المسببة أو المغيرة للحركة^(١).

ويعتمد الأداء الحركي في الأنشطة على فهم العلاقات المتبادلة الناتجة عن التكوين البيولوجي الوظيفي للفرد في إطار الخصائص الميكانيكية المرتبطة بالتركيب الحركي لنوع النشاط، وتتطلب التحليلات في الميكانيكا الحيوية للحركة ضرورة توافر معرفة مجموعة من المعلومات الخاصة بالجهاز الحركي للإنسان، وقدرته على أداء الحركة، وكذلك ما يتعلق ببعض القوانين الميكانيكية، ومن خلال النشاط الذي يؤدي فإن الحركة التي تتم هي نفسها الحركة الميكانيكية، ولكنها تتميز ببعض الخصائص البيولوجي المرتبطة بالإنسان، ومن خلال ذلك نجد أن جميع الحركات التي يقوم بها الإنسان سواء في أداء الفنون أو الحياة اليومية تخضع إلى القوانين العامة للأجسام والذي ينص على أن كتلة الجسم لا تتحرك بعد سكون أو تغير من حركتها إلا إذا وقعت تحت تأثير قوة ما^(٢).

ويعد الفيلسوف اليوناني أرسطوطاليس (٣٨٤ - ٣٢٢ ق. م) من أوائل الذين اهتموا بدراسة الحركة البشرية في التاريخ القديم المدون، حيث إنه أوضح أثر حركة الذراعين على سرعة العدو ووصف حركة المشي، وتكلم عن مركز

(١) المصدر السابق.

(٢) جيرد هوخوث، الميكانيكا الحيوية وطرق البحث العلمي للحركة الرياضية، ترجمة: كمال عبد الحميد، القاهرة، دار المعارف، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٢٧.

ثقل جسم الإنسان، والروافع وأثرها في حركة الأجسام، ويعد تحليله لحركة المشي أول تحليل هندسى لحركة الإنسان في التاريخ^(١).

كما أسهمت أبحاث عالم الطب الرومانى جالن Gallen (٢٠١-١٣١ ق.م) في معرفة ودراسة حركة الإنسان، فقد أوضح الفرق بين الأعصاب الحسية والأعصاب الحركية وتكلم عن النغمة العضلية Musicale Tone وعن الانقباض العضلى، وأن الحركة عند الإنسان تتم نتيجة لمرور ما أسماه بروح الكائن الحى من المنخ إلى العضلات خلال الممرات العصبية، وقد ترك الإيطالى ليوناردو دافينشى (١٤٥٢ - ١٥١٩ م) أثراً في تطوير العلم؛ حيث اهتم بدراسة حركة الإنسان، وأوضح أن جسم الإنسان يخضع إلى قوانين الميكانيكا، وأوضح الوصف الميكانيكى لجسم الإنسان في عدة أوضاع: الجلوس والوقوف والوثب، وهو الذى وجه الأنظار إلى أن الجسم تحكمه نفس قواعد الميكانيكا للأجسام الصلبة، ثم جاءت بعد ذلك أبحاث جاليليو Galileo (١٥٦٤ - ١٦٤٢ م) عن علاقة الجاذبية الأرضية بالأجسام الساقطة، وعلاقة الزمن بالمسافة والسرعة، فكانت دعائم قوية في دراسة حركة الإنسان بعد ذلك^(٢).

وقد اهتم الفونسو بوريللى (١٦٠٨/١٦٧٩ م)، وهو طبيب وعالم رياضيات إيطالى، بتطبيق المعادلات الرياضية لحل مشكلات الحركة وأوضح عمل الروافع في جسم الإنسان، وأن العضلات تعمل وفقاً لمعادلات ميكانيكية واضحة، ويعتبر بوريللى أول من وضع تدريبات العلاج الطبيعى على أساس ميكانيكى، وفى عام ١٨٣٦ م عرض ي. ب. فيبر، وهو عالم ألمانى من علماء وظائف الأعضاء أبحاثه المنتظمة عن الحركة الانتقالية للإنسان وعن حركة المشي (ميكانيكا آلات المشي الإنسانية) وقد استخدم في أبحاثه الطرق المتعلقة بحركة المشي

(١) مرجع سابق، www.istaps.yoo7.com.

(٢) محمد محمد عبد العزيز ضيف، مرجع سابق، ص ٨.

(الحركة البندولية البحثية وحركة تبديل الأرجل) التى تتم على أساس تأثير قوة الجاذبية الأرضية كأساس للأبحاث التى قامت فيما بعد بمعارضة هذه النظرية، ثم جاء العالم الإنجليزى إسحاق نيوتن (١٦٤٢ - ١٧٢٧ م) بأبحاثه وأحدث ثورة علمية فى مجالات متعددة كالفيزياء والرياضيات، فكان له الفضل فى وضع قواعد وأسس الميكانيكا التى استندت إليها نظريات الحركة وعلم الميكانيكا الحيوية^(١).

وقد كان لظهور التصوير أثره الفعال فى دراسة الحركة البشرية، وكانت أول محاولة لتصوير الحركة هى التجربة التى قام بها حاكم كاليفورنيا حين حاول تصوير جواده وهى تمشى وتقفز، حيث تم وضع أربعة وعشرين كاميرا تعمل متتابعة وتسجل (حركة حصان يجرى) وهى الحركة المراد دراستها فتم تصوير أربع وعشرين صورة متتابعة وعند عرض الصور متتابعة ظهر مسار الحركة، وكانت هذه التجربة هى أول تجارب التحليل الحركى عن طريق الصور، ثم فتح المخترع الأمريكى توماس إديسون (١٨٤٧ - ١٩٣١ م) الباب على مصراعيه أمام التحليل الحركى ودراسة حركة الإنسان عندما طور آلات التصوير السينمائي وآلات العرض^(٢).

وقد تطورت أساليب التصوير المتتابع على كدر واحد، وأصبح فى الإمكان تصوير أجزاء الحركة متتابعة خلال وحدات زمنية متساوية، وبالتالي إيجاد خط سير الحركة وخطوط سير أجزاء الجسم أثناء الأداء الحركى، ثم تتابعت الدراسات والأبحاث العلمية فى النصف الأخير من القرن العشرين نظرًا لارتباط علم الحركة والميكانيكا الحيوية بالعلوم الأخرى كعلم النفس، والفسولوجيا، وتكنولوجيا الآلة، وعلوم الأنثروبولوجيا بفروعها^(٣).

(١) محمد محمد عبد العزيز ضيف، مرجع سابق، ص ١٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١.

(٣) مرجع سابق، www.istaps.yoo.com.

وقد استخدم مسمى علم الحركة للإنسان Kinesiology، للتعامل مع معطيات متعلقة بعمل ووظيفة الجهاز العضلي والعظمي لجسم الإنسان، ومن ثم لاقت الدراسات المتعلقة بتطبيق مبادئ الميكانيكا على حركات الإنسان قبولاً واسعاً كجزء متكامل من علم الحركة للإنسان حيث يبحث في شكل وأداء وانتقال وتعلم وتطور وجمال حركات الإنسان المختلفة^(١).

لذلك اهتم علماء الميكانيكا الحيوية في العصر الحديث باستنباط القوانين الطبيعية التي تحكم حركة الجسم البشري في ضوء خصائصه التشريحية والفيسيولوجية والنفسية والثقافية.

وتهدف الميكانيكا الحيوية إلى تحسين الأداء الفني (التكنيك)، وتساعد الفرد على إتقان الأداء الحركي والوصول بالحركة إلى المستوى المطلوب بكفاءة، كما أنها تساعد على تفهم الحركات التي يقوم بها الفرد / المؤدى مما يساعد على أدائها بطريقة سليمة وكذا تجنبه الحوادث والخطورة، كما أن فهم القوانين الميكانيكية يسمح أيضاً بإيجاد حلول جديدة للإعداد، وكذلك فإنها تعمل على أن تكون الفترة التعليمية قصيرة، وبالتالي إيجاد مقدرة ممتازة، ومن خلال التحليل الميكانيكي يمكن التوصل إلى حالات جديدة وملائمة لتطوير الأداء الفني، وتحقيق مبدأ الاقتصاد بالجهد^(٢).

ويرى براين ترنر^(٣) Turner, B: « أن الجوانب الأساسية للأنشطة الجسدية

(١) بسطويسى أحمد، أسس ونظريات الحركة، القاهرة، دار الفكر العربي للنشر، ١٩٩٦م ص ١٩.

(٢) طلحة حسام الدين، الميكانيكا الحيوية، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٣، ص ٨.

(٣) براين ترنر: أستاذ علم الاجتماع الرئاسي في مركز الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك، ومدير مركز أبحاث الدين والمجتمع، قام بالتدريس في جامعة أبردين، جامعة فلنדרز، جامعة أوترخت، جامعة ديكن، جامعة كامبريدج وجامعة سنغافورة الوطنية. وهو محرر مؤسس في المجلات: الجسم والمجتمع، دراسات المواطنة ومجلة علم الاجتماع الكلاسيكي، وعضو تحرير العديد من المجلات منها: المجلة البريطانية لعلم الاجتماع، المجلة الأوروبية للنظرية الاجتماعية، ومجلة الإنسان، و من مؤلفاته: "الجسم والمجتمع: استكشافات في النظرية الاجتماعية"، علم الاجتماع الطبي، وعلم الاجتماع الكلاسيكي.

كالمشي والوقوف والجلوس هي بنى اجتماعية، ومع أن هذه الأنشطة تستلزم أساسًا عضويًا، إلا أن إتقان هذه القدرات يستلزم سياقًا ثقافيًا، لأن آليات الجسد أو تقنياته رغم اعتمادها على أساس عضوى عام، فإنها في الوقت ذاته تمثل تطورات ثقافية وشخصية^(١).

ومنهج البيوميكانيك يكون المبادئ الأساسية للأداء التحليلي الدقيق لكل حركة، ويقارن بين الحركات بهدف الوصول إلى الدقة النموذجية، إنه منهج يمتلك الآلية للوصول إلى تميز الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للمؤدى^(٢).

ويرى فيسوفولد ماير هولد^(٣) (١٨٧٤ - ١٩٤٠ م) « أن الانفعالات ما هي إلا حركة» وهذا هو جوهر الميكانيكا الحيوية، الذى يبحث فى حركة أى كائن حى من جميع النواحي: التشريحية - الفسيولوجية - النفسية - البدنية - الميكانيكية - الفيزيائية، حيث يقوم منهج البيوميكانيك عند ماير هولد على مقومين أساسيين وهما: العضوية والحركية، فالعضوية وتعنى الحيوية التى تتضح فى ردود الأفعال الشرطية والانعكاسية، أما الحركية فهى الفيزيائية والميكانيكية التى تنصب على حركات الجسد الديناميكية من رأس وعين ويد وجذع وقدم، اعتمادًا على الموسيقى الحركية، وقاعدة الفصل والوصل، وقاعدة السكون والحركة، وقاعدة الاتساق والانسجام، وقاعدة الهارموني « الانسجام»، وقاعدة التحرك المتنوع، وقاعدة الاعتدال والتوازن، وقاعدة الحيوية، وقاعدة ديناميكية الجسم، كما أن

(1) Turner, B. < Regulating bodies ': Essays in medical sociology, Rout ledge, London and New York, 1992, p36.

(٢) فاضل الجاف، فيزياء الجسد «ماير هولد... ومسرح الحركة والإيقاع»، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦، ص ١٨.

(٣) فيسوفولد ماير هولد: من أهم المخرجين الروس فى القرن العشرين، مؤسس المنهج المسرحي (البيوميكانيك) كمنهج معاصر لعمل الممثل، للمزيد انظر: الحوار المتعدن www.ahewar.org

الحركات أنواع: قد تكون بسيطة أو مركبة، وقد تكون قصيرة أو طويلة، أو سريعة أو بطيئة، وقد تكون أيضًا قوية أو ناعمة، وقد تكون مختلة أو متوازنة... ويمكن الحديث أيضًا عن بداية الحركة ووسط الحركة ونهاية الحركة، وبالتالي، تشكل المشاهد للرقص من مجموعة من الحركات المترابطة فصلًا ووصلًا مثل: لقطات الفيلم السينمائي الخاضعة للتقطيع والمونتاج؛ لذا لا بد من إخضاع كل الحركات حسب ماير هولد للتخطيط الحركي^(١).

وبذلك نجد أن المفردات الحركية شغلت ماير هولد كثيرًا في كتاباته النظرية والتطبيقية مثل: اتجاه الحركة، وشكل الحركة، والحركة في الفضاء (المثلث، والمربع، والدائرة...) والسرعة، والوقفة، والإيقاع، والتوازن، وتضاد الحركة، والانشداد الحركي، لأنه اهتم بمنهج البيوميكانيكا في المسرح؛ حيث يقوم بتدريب الفرد على أساس إحساس الجسد الذي يخضع لإيقاع الموسيقى، ويمثل لقواعد التدريب البدني عبر تشغيل الرياضة البدنية، والرقص، ويستثمر الحركات والإشارات والإيماءات.

وعلى ذلك فمنهج البيوميكانيك عند ماير هولد يفيد بأن « حقيقة العلاقات الإنسانية والسلوك الإنساني، وكذلك جوهر الإنسان لا يجب التعبير عنه بالكلمات، ولكن بالحركة والإشارة والإيماء والخطوة والموقف، ففي عرض «العظيم ذو القرنين» ازدحم المسرح بتركيب أشبه بالطاحونة، وبعدد من المصاطب والدرج والعجلات، وعلى مثل هذه المنصة يبدو الديكور الهيكلي والممثلون في أرديتهم الزرقاء يركضون ويقفزون ويتحركون كما الأكروبات»^(٢).

ويشير صالح سعد إلى المعنى الرمزي للحركة فنيًا بقوله: «إن التعبير الفني هو عملية خلق جديدة قد تتم على مادة واقعية لكنها تقوم بتحريرها وتغيير

(١) فاضل الجاف، مرجع سابق، ص ٧٦.

(٢) أحمد زكي، الإخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٢٣٤.

معالمها على أساس مبدأ الاختزال؛ أى اختصار الواقع وتضمينه داخل العمل الفنى، فالتعبير الفنى هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة؛ إذ أنه هو عملية إمداد الحركة بمعنى ما من المعانى، أى إكسابها دلالة أعمق من دلالتها الظاهرة وبذلك تصبح رموزاً تصلح لغة فنية جديدة تتميز بأسلوب»^(١).

والتعبير الحركى فن وأسلوب تعليمى يقوم على أسس علمية مستخدماً مظاهر التعبير الذى يعبر بها الفرد عما بداخله أو عما يتأثر به من مظاهر محيطه أو من فكرة معينة عن طريق الحركة السليمة والحركة التعبيرية الصادقة ملتزماً بالتوقيت الحركى والموسيقى عند الأداء»^(٢).

وانطلاقاً من ذلك فإننا نرى أن مفهوم التعبير الحركى أخذ مجالاً واسعاً فى الدراسات المختلفة، وأصبح يعبر عن مقدرة يسعى الفرد لتهديبها وتنميتها بشتى الوسائل كى يستطيع أن يعبر بواسطتها عما يحول بنفسه وبخاطره، ويتمكن من نقل أفكاره لغيره من الناس فى سهولة، فهو تعبير عن المشاعر والأحاسيس ومظهر للأفكار والآمال، وأن التعبير الحركى دلالة عن الانفعالات والأفكار والأحاسيس الداخلية للفرد، فيخرجها فى صورة حركة معبرة، تكشف تأثيره بالبيئة والمظاهر الحضارية المحيطة به وبالتالي ثقافته، ومن ثم إذا دخلت هذه الحركات فى طور الفن وأتقنها الفرد فهى بالتأكيد تصبح أداء يعبر عن طبيعة الفرد فى كل مكوناته ومكتسباته الثقافية، وبالتالي سوف تكشف عن هويته وخصوصيته.

وبما أن منهج البيوميكانيك يدرس السلوك الحركى فى ضوء القوانين والمبادئ الفيزيائية العامة، فإننا نرى أن عمليات التعبير بالحركة لم تفسر فى سياق ثقافى فى

(١) صالح سعد، ميثافيزيقا الحركة «دراسات فى الدراما الحركية والرقص»، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب ع ٧٣، ١٩٩٥، ص ٣٦.

(٢) بهية محمد محمود البدن، دراسة التعبير الحركى فى مجال الفكر الدينى عند قدماء المصريين، رسالة ماجستير «غير منشورة» جامعة الإسكندرية، المعهد العالى للتربية البدنية، الإسكندرية، ١٩٧٣.

كثير من دراسات الجسد؛ لذا فإن دراسة الأداء الحركي كسمات ثقافية يتم التعبير عنها بالفن الحركي / الرقص، قد تكشف عن نواح كثيرة أخرى في مجال العلوم الإنسانية يمكن الاستفادة منها عند دراسة الحركة أنثروبولوجيًا.

ثانيًا: علم النفس ودراسات الجسد (Psychology and body studies)

في إحدى دراسات العالم الإنجليزي شارلز روبرت داروين Charles Robert Darwin (مؤسس نظرية التطور وعالم التاريخ الطبيعي) لاحظ حركة جسم الإنسان وتعبيراته المختلفة وقارنها بحركة جسم الحيوان وتعبيراته، وفسر هذه التعبيرات من خلال ثلاثة مبادئ^(١):

١ - الأنشطة المفيدة التي تصبح عادة، وتقرن بحالات خاصة متصلة بأوضاع ذهنية معينة، وتطبق تعبيرياً بشكل حركات سواء أكانت ذات نفع أم لا.
٢ - الفعاليات المضادة التي تطبق إرادياً.

٣ - الفعل المباشر للجهاز العصبي المستثار، مستقلاً عن الإرادة.

وقد رأى داروين أن التعبير الانفعالي عند الإنسان والحيوان يمكن استنتاجهما منطقياً من الميول والتزعات السلوكية، فالغضب يتم من تكشير الوجه، والخوف والصدمة من خلال تجمد الحركة، وتوتر العضلات من خلال تسارع التنفس والبحث عن التلامس مع الآخر، والتوتر والقلق بالحركات العصبية، والحركة غير المستقرة تمثل صراعاً، كل هذه الملاحظات تمثل أنماطاً سلوكية ظاهرة؛ أي أنها تتم عن طريق ملاحظة خارجية.

(١) شارلز روبرت داروين، التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان، ترجمة: محمد عبد الستار الشبخلي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠، ص ١١.

وعلى هذا فإننا نرى أن الانفعالات فى الحركات الراقصة هى انفعالات مدفوعة ذاتياً ومتعلمة ومشروطة، وتخضع للممارسة، وفيها الشعورى واللاشعورى، ويدلل على هذا بقول إدوارد موراي:

«إن الانفعالات تجسد سلوكاً تم تعلمه بفعل مسبق، حيث تنتمى الانفعالات إلى عالم السلوك التعبيرى المدفوع، الذى يتصف بجوانب إدراكية وردود أفعال فسيولوجية «جسمية» يتم التعبير عنها بالحركات البدنية الشاملة لكل أجزاء الجسم، وإلى تعبيرات فى الوجه وإلى إيماءات وإشارات رمزية، كل تلك الحركات تشير إلى وجود نمطية محددة لا بد من تعلمها واكتسابها عن طريق مداومتها ومشاركتها الحركات الراقصة التى اكتسبتها من المجتمع»^(١).

وقد تعددت التعريفات للانفعالات، ولم يتم اتفاق أساسى على التعريف، فنرى البعض يرجع تعريفها من وجهة ذاتية؛ أى وفقاً لإحساس الفرد، بينما يرى آخرون التركيز على التغيرات البدنية «الخارجية والباطنية» نتيجة استجابات فسيولوجية وسيكولوجية تؤثر فى الإدراك والتعلم والأداء، وفريق آخر يرى الانفعالات تستثار عن طريق طائفة متنوعة من أنماط المثيرات: فطرية ومتعلمة ومواقف اجتماعية مختلفة، ويؤكد معظم الباحثين على أن الاستجابة هى العنصر الرئيسى فى الانفعال^(٢).

ويشير إدوارد موراي إلى الانفعالات «بأنها عبارة عن استجابات فسيولوجية وسيكولوجية تؤثر فى الإدراك وفى التعلم وفى الأداء، حيث تتم الاستجابة الانفعالية نتيجة مثير خارجى، فتطراً تغيرات على خبرة الفرد الذاتية وعلى جسمه، وتكاد تكون الانفعالات قائمة لا متناهية من المشاعر مثل: الخوف،

(١) إدوارد ج. موراي، الدافعية والانفعال، ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٨. ص ١٢٠.

(٢) آمال النور حامد، مرجع سابق، ٨٠.

الغضب، الفزع، الرعب، الخجل، الحزن، القلق، الرفض، وكلها انفعالات سلبية، أما الانفعالات الإيجابية مثل الحب، الفرح، الاستمتاع، اللذة، السعادة» وقد كان يقصد بالسلوك الاستجابات الحركية وجميع الأنشطة التي يقوم بها الفرد أو الكائن الحي سواء كانت الداخلية أو الخارجية^(١).

ويرى إدوارد لي ثورندايك^(*) (١٨٧٤ - ١٩٤٩) E. L. Thorndike وهو من أنصار المدرسة السلوكية في علم النفس «أن السلوك عملية تبدأ بتنبه على السطح للكائن الحي ثم ينتقل الأثر من الأطراف العصبية إلى المخ الذي يصدر بدوره تعليمات بعمل استجابة معينة إما ذهنية أو حركية»^(٢).

وتقول ليندا دافيدوف: « إن الانفعالات حالات داخلية تتصل بجوانب معرفية خاصة وإحساسات وردود أفعال فسيولوجية، وسلوك تعبيرى معين، وتنزع للظهور فجأة ويصعب التحكم فيها، وقد صنفها في ثلاث حالات: القلق والغضب، العدوانية، الابتهاج»^(٣).

وفي نظرية روبرت بلوتشيك^(**) Robert Plutchik (١٩٢٧ - ٢٠٠٦م) المزيج الانفعالي يفترض فيها ثمانى استجابات انفعالية أساسية (التوقع، الفرح، الغضب، التقبل، الدهشة، الخوف، الأسف، التقزز) وكلها بمثابة استجابات جسمية نمطية، وقد تعرضت للتغير بسبب التطور^(٤).

(١) إدوارد ج. موراي، مرجع سابق، ص ١٠١.

(*) إدوارد لي ثورندايك: عالم نفس أمريكى، تخرج في جامعة هارفارد، عمل في جامعة كولومبيا، وبدأ تأثير أبحاثه على موضوع التعلم والتعليم بالظهور منذ مطلع القرن العشرين، للمزيد انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(٢) عبد الرحمن محمد عيسوى، علم النفس الفسيولوجى « دراسة في تفسير السلوك الانسانى »، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩، ص ١١٣، ص ٢٠٢.

(٣) ليندا دافيدوف، مدخل إلى علم النفس، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص ٤٨٠.

(**) روبرت بلوتشيك: طبيب نفسانى، أستاذ في كلية ألبرت أينشتاين للطب، وأستاذ في جامعة جنوب فلوريدا، له أكثر من ٢٦٠ مقالا، وثمانية كتب، وتشمل أبحاثه دراسة العواطف، ودراسة الانتحار والعنف، ودراسة عملية العلاج النفسي.

(٤) إدوارد ج. موراي، مرجع سابق، ص ١١٧.

وقدم جون برودوس واطسون (*) John Broadus Watso (١٨٧٨ – ١٩٥٣م) تفسيراً بأن الحركات الناجحة هي التي تبقى في حين أن الحركات الفاشلة تزول، فنحن لا نميل إلى تكرار الأفعال أو الحركات العشوائية أو الفاشلة بعد أن نتعلم الحركات الصحيحة أو الاستجابة الصحيحة^(١).

وفي نظرية الباعث، وهي إحدى نظريات علم النفس نجد أن الطاقة هي التي تضطر الكائن العضوي إلى الحركة، وذلك في مقابل العادات التي تواجه السلوك، فالبواعث تمثل غرائز كثيرة كالجوع والجنس والعطش، وقد اختلف أصحاب النظريات في تصوراتهم عن الدافعية، ولكنهم اتفقوا على أن الدافع عبارة عن عامل داخلي يستثير سلوك الإنسان ويوجهه ويحقق فيه التكامل، وأن الدافع يقسم إلى عنصرين أحدهما العملية الداخلية التي تضطر الفرد إلى الفعل، والدافع قد يتأثر بالبيئة الخارجية (درجة الحرارة مثلاً) ولكن الدافع ذاته داخلي، والعنصر الآخر أن الدافع قد ينتهي بالوصول إلى أي هدف أو الحصول على إثابة^(٢).

ويقول لورانس بارسونز Lawrence Parsons ” (**) «إن جميع الشعوب تملك رقصها المميز، والرقص هو عنصر أساسي للشعوب للتعبير عن شخصيتها، والرغبة في الرقص مزروعة بعمق في نفس الإنسان إلى درجة أنه

(*) جون برودوس واطسون: عالم نفس أمريكي أسس المدرسة النفسية المعروفة باسم السلوكية

Behaviorism.

(١) عبد الرحمن محمد عيسوي، مرجع سابق، ١٩٨٩، ص ٢٠٦.

(٢) إدوارد ج. موراي، مرجع سابق، ص ٢٦، ص ٢٨.

(**) لورانس بارسونز: أستاذ علم الأعصاب الإدراكي في جامعة شيفيلد في المملكة المتحدة، وأستاذ مشارك في جامعة تكساس مركز العلوم الصحية، وهو أحد أمناء المؤسسة الدولية لبحوث الموسيقى، وزميل في الجمعية الملكية للفنون، وقام بتنظيم أول منتدى عام على الموسيقى والدماغ (في المؤسسة الملكية لبريطانيا العظمى في لندن)، وأول عالم للأعصاب المعرفي على الرقص (معهد ويلكوم / لندن)

يحدث أن نقوم بتحريك أقدامنا بدون وعى على أنغام الموسيقى التى نسمعها، هذه الظاهرة أسماها «غريزة الرقص» كما تمكن العالم الكندى ستيفن براون "Steven Brown" من تطوير نظرية بازسونز حول كيفية ظهور " غريزة الرقص" بالترافق مع رحلة تطور البشر^(١).

وقد جرى بناء هذه النظرية على دراسات الرقص القديم عند مجموعات من الإثنيات البدائية، على سبيل المثال فى المكسيك يمكن معايشة الرقص، حيث يرتدى الراقص رداءً من العظام مغطاة ببذور كبيرة، فينتج عن كل خطوة من خطوات الراقص مجموعة من الأصوات المنتظمة الصادرة عن اصطدام العظم والبذور، هذه الظاهرة تنعكس فى رقصات أخرى، حيث الرقص يصاحبه طقطقة الأصابع أو ضرب الأرض بالأقدام لاستخراج أصوات منتظمة، وعلى هذه الخلفية يوضح البروفيسور براون أنه من الممكن أن يكون هذا النوع من الرقص قد جرى اكتشافه وتطويره، عندما اضطر الأجداد إلى الركض على قدمين حاملين بأيديهم شيئاً ما كان يصطدم بأجسامهم بتواتر منتظم أثناء الركض.

ومع مرور الزمن اندمج هذا التناغم مع الحياة اليومية، وأصبح له أهمية تواصل اجتماعية من خلال المعايشة، وتحت تأثير الرقص ازدادت قوة الروابط الاجتماعية بين أفراد الجماعة، وقد حصل الرقص على دور مهم فى الشعائر والطقوس الروحية، وأصبح له معان كثيرة فى العديد من نشاطات الإنسان مثل الإشارات المختلفة فى التعارف والحب، والترويح عن النفس، والعلاج والمحافظة على الصحة، وتقوية الروابط الاجتماعية والشعور بالانتماء^(٢).

www.alzakera.eu . وانظر أيضاً: /132008/4/www.jablah.org/ (1)

(٢) مرجع سابق www.jablah.org

ومع بداية مدرسة التحليل النفسى التى ظهرت على يد سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩م)، أولت الدراسات السيكولوجية اهتمامًا بالغًا بلغة الجسد، حيث تحول الجسد إلى لغة تعكس بشكل غير مباشر العلاقات الفردية والاجتماعية، كما تعكس الرغبات والاحتياجات بطريقة رمزية، وقد حقق فرويد بدراساته اهتمامًا بالغًا بالجسد كمادة تصنعها وتتجهها العلاقات الاجتماعية، ويساهم في تشكيلها التاريخ الفردى للفاعل الاجتماعى إلى مجال المفكر فيه، فمنذ كتاب «دراسات حول الهستيريا» الذى كتبه بالاشتراك مع "بروير" Breuer فى عام ١٨٩٥م. وضعت ضمنيًا الأسس الأولى لسوسولوجيا تسمح بنظرة مغايرة للجسد، أو ما يسمى الآن سوسولوجيا الجسد^(١).

ويرجع كارل جوستاف يونج Jung. C.G. الأحلام إلى اللا وعى الجمعى معرفًا الرمز بوصفه اسمًا أو صورة يمكن أن تكون مألوفة فى الحياة اليومية، تمثل الحياة الاجتماعية للجماعة، وتتميز بمعنى ضمنى إلى جانب معناها الواضح المباشر، فالمعنى الضمنى يعنى أن للصورة مظهرًا لا واعيًا يصعب تعريفه أو شرحه بدقة، ويؤكد أن هناك إدراكًا واعيًا ولا واعيًا للواقع، فالتعامل مع ظاهرة حقيقية (مناظر، أصوات إلخ) يمكننا من ترجمة الظاهرة من عالم الواقع إلى عالم العقل، وتتحول فى العقل إلى أحداث نفسية، طبيعتها النهائية غير معروفة طالما أن النفس لا تدرك مادتها النفسية، وقد أكدت أبحاث كثيرة على أن أشكال التعبير عن الانفعالات هى ذات طبيعة شمولية، وأن الذى يتغير مع الثقافة هو فقط قواعد إطلاقها وإدارتها... وأن الأنشطة التعبيرية إيماءات وطقوس وأوضاع جسمية تسمى بالحركات التفرغية التى تمارس وظيفة الإشارة فى إطار الأنشطة الاجتماعية لجنس معين، وقد تنظم هذه السلوكيات فى أنظمة حقيقية تحمل دلالات متميزة، ويمكن بالتالى تحليلها رموزًا للاتصال... ومن ثم يمكن

(١) زينب المعادى، الجسد الأنثوى وحلم التنمية «قراءة فى التصورات عن الجسد الأنثوى بمنطقة الشاوية»، المغرب، نشر الكترونى، ٢٠٠٤، ص ٢٠.

عد السلوكيات التعبيرية وقائع اتصال غير كلامي ويحلل الدور الذي تقوم به في مختلف أشكال تفاعل جماعة ما^(١).

وقد قام بعض علماء النفس مثل البريطاني ميلنر Milner M. المتخصص في علم النفس الفسيولوجي، والبريطاني دونالد ويني كوت Winnicott طبيب علم النفس والباحث في نظرية التعلق، بوصف المظهر الجسمي لعملية خلق الرمز الذي يسهم بدوره في نمو الأنا وتكامله، حيث إن هناك إمكانية للترميز من خلال حركة الجسم التي يتم تخزينها في سنوات الطفولة الأولى، كتجربة قد تطفو على السطح من خبايا اللاوعي وتشاهد في حركة الجسد، وهي ترمز لما عرف فقط جسدياً، رغم صعوبة إخضاعها للتحليل، وأن السعة التواصلية للترميز تبدأ في التكون من خلال الاحتكاكات وعلاقة الطفل بأمه وبجسمه، فالخيالات التي يحسها البدن في تلك الفترة هي تمثيلات للغرائز^(٢).

أما دونالد ويني كوت D. Winnicott فقد افترض أن الواقع الداخلي للطفل ينمو من خلال الخيال غير المعقد، وذلك من خلال العلاقة بالجسم، وأحاسيسه ووظائفه (الذات الجسمية)^(٣).

وقد رأى أن التدعيم المستمر للذات الجسمية يتم من خلال علاقة الطفل بأمه، مما يساعد في خلق صورة جسمية آمنة لنمو إحساس بالهوية، كما أشار إلى العوامل الكثيرة التي تسهم في اكتساب القدرة على استخدام التعبير الرمزي،

(١) رولان دورون، فرانسوا بارو، موسوعة علم النفس، ترجمة: فؤاد شاهين، بيروت، دار عويدات للنشر والطباعة، م ١، ١٩٩٧، ص ص ٤٥١، ٤٥٢.

(2) Milner M, 'The Role of Illusion in Simple Formation' In: New Directions in Psycho-analysis, New York: basic Books. 1952, pp82-109.

(3) Winnicott D.W «Mind and its relation to psyche-soma" in: Through Pediatrics to Psycho-Analysis, New York, Basic Books, 1975, pp 245.

والإحساس بالاحتواء والحماية مما يتيح الفرصة لتشكيل العالم الرمزي الذي
تترابط فيه الصورة والإحساس والعواطف^(١)

ويشير زكريا إبراهيم إلى أن الفعل الخلاق الذي يحرك التعبير المطاوع للفرد
يمكن أن يبلغ أحيانا مستوى فنيا رائعا، وأنها قد تحمل معانى ضمنية، وليست
انفعالات أو حركات عشوائية صادرة فقط عن موجودات، بل هي مرتبطة
بنسق رمزي^(٢).

وعلى هذا فإننا نرى أن فن الرقص مفعم بالتعبير الرمزي المتنوع، بكل ما يحويه
من مظاهر سواء في اختلاف شكل الحركات أو أسلوب التعبير أو الموضوعات
التي تعبر عنها تلك الرقصات / الحركات أو في هدفها.

(1) Winnicott D.W. «Mirror-role of mother and family in child development» in:
Playing and Reality, New York, Basic Books, 1971, p. 111.

(٢) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة، مكتبة مصر للطباعة، ١٩٦٦، ص ٣١٣.

ثالثًا: العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية ودراسات الجسد (Social, Anthropological Sciences and Body studies)

(سوسيولوجيا وأنثروبولوجيا الجسد)

((Sociology|Anthropology of the Body))

تمثل دراسات الجسد جانبًا حيويًا ومهمًا في العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية، فمنذ بدايات الستينيات من القرن الماضي بدأت ملامح علم اجتماع الجسد في التبلور، وذلك من خلال مجموعة من الدراسات استخدمت الجسد كأداة كشف وتحليل لنواح كثيرة في الحياة، وقد حددت معظم هذه الدراسات أهم المفاهيم والقضايا من أجل تأصيل الأطر النظرية والمنهجية، غير أن الاهتمام بدراسة الجسد لم يأت فجأة؛ بل كانت هناك إرهاصات مبكرة لكثير من العلماء والباحثين في علوم الجسد وخاصة علماء الاجتماع المهتمون بالجسد، فقد بذلت جهود فكرية على مدار قرن تقريبًا من توجهات نظرية في مجالات كثيرة، وأن نظرة متأنية على تلك الجهود تكشف عن مدى أهميتها في لفت الانتباه نحو قضية الجسد؛ حيث قدمت تحليلات عميقة ومتنوعة للعديد من القضايا المرتبطة بالجسد، وكشفت عن الأبعاد الاجتماعية والثقافية، والفلسفية، وأسهمت بصورة غير مباشرة في إدخال الجسد إلى الاتجاه السوسيولوجي، وأنتجت تراكمًا فكريًا مهد لتأسيس سوسيولوجيا الجسد كفرع جديد من فروع علم الاجتماع.

يرى عالم الاجتماع الفرنسى جون ميشيل برتلو Jean M. Berthelot أن القرن التاسع عشر كان بداية اهتمام العلوم الاجتماعية بجسد العمال وما يعيشونه فى ظل ظروف العمل القاسية من استنزاف وإهمال وتشوهات، وقد وصف فيليرمى Villerme فى بحثه المهم عن الحالة الجسدية والنفسية المزرية للعمال المشتغلين فى مصانع القطن والصوف والحرير فى فرنسا، وكذلك بير Buret فى حديثه عن الطبقة العاملة فى إنجلترا وفرنسا، وأيضاً قدم ماركس marks وإنجلز Engels وصفاً وتحليلاً للوضع الجسدية للعمال، كما أثار الفكر الاجتماعى خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر قضايا مهمة حول السكان وتنظيم النسل، ولفت الانتباه إلى أن قضايا الصحة والنسل والجنس مسئولية اجتماعية، وليست مسائل تهم الفرد فقط، والملاحظ أنه على الرغم من أن الجسد ضمن الدراسات المشار إليها آنفاً قد أصبح ضمناً معطى ثقافياً، إلا أن الاهتمام به لم يكن قد وصل إلى مرحلة يشكل فيها موضوعاً لدراسة مستقلة، كما لم يتأسس بعد توجه لتنظير هذا الجانب أو ذاك من التجربة الجسدية، فقد كان الاهتمام بالجسد يشكل فقط جزءاً من اهتمامات متعددة مرتبطة بواقع العامل^(١).

كما قدم ديفيد لوبرتون مجموعة من الدراسات المتفرقة انطلق معظمها من افتراض أساسى هو أن الإنسان يصنع ويتج خصائص جسده اجتماعياً عبر اندماجه مع الآخرين، وانخراطه فى المجال الرمزى، وذلك ما أسماه سوسيولوجيا متقطعة للجسد^(٢).

وقد تبلورت معظم الدراسات التى تناولت الجسد من خلال مجموعة كبيرة من العلماء والباحثين والمنظرين، وسوف نعرض لبعضها مثل:

اقترح براين ترنر B.S. Turner فى أن يوظف الجسد باعتباره مبدأ منظماً لعلم الاجتماع، وفى ضوء ذلك الهدف صاغ مصطلحاً سوسيولوجياً جديداً

(١) زينب المعادى، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١.

وهو «المجتمع الجسدي The somatic societ» ليوضح أهمية الجسد الاجتماعية والسياسية في النظم الاجتماعية المعاصرة، فأوضح أن ثمة عاملين أساسيين أسهما في إقصاء الجسد عن علم الاجتماع الكلاسيكي⁽¹⁾:

يتمثل العامل الأول في قبول العلوم الاجتماعية للإرث الديكارتي المتعلق بذلك التقسيم الحاد بين العقل والجسد، الذي ارتكز على فرضية جوهرية مفادها أنه لا يوجد تفاعل - أو على الأقل تفاعل بين العقل والجسد؛ ولذا فإن هذين الموضوعين ينبغي أن يدرسا وفق نظامين علميين منفصلين ومتمايزين، فأصبح الجسد موضوعًا للعلوم الطبيعية - بما فيها الطب - بينما أصبح العقل مجالًا لاهتمام العلوم الاجتماعية والإنسانيات.

أما العامل الثاني فهو انشغال علماء الاجتماع الكلاسيكيين - مثل دوركايم وفير وسيمل - بالاهتمام بالفعل الاجتماعي والفاعلين الاجتماعيين واعتبار الجسد جزءًا من البيئة، كذلك انشغل علم الاجتماع في مرحلته التأسيسية بمفهوم البناء Structure والشروط اللازمة لاستقرار النظام العام والمحافظة عليه، والكشف عن العوامل المؤثرة في تغيره، وباعتبار الجسد جزءًا من الظواهر الطبيعية، فإنه موضوع غير اجتماعي، ومن ثم تم استبعاده من التحليل، ولم يكن ذلك وقفًا على علم الاجتماع فقط، وإنما كان شائعًا في معظم العلوم الاجتماعية⁽²⁾.

ويعرض ترنر العديد من هذه الرؤى للجسد في ثلاثة من كتبه «الدين والنظرية الاجتماعية» Religion and Social Theory، و«الجسد والمجتمع» The Body and Society، و«هيمنة الطب والمعرفة الاجتماعية» Medical

(1) Turner, B., op cit, 1992, p13.

(2) Lyon , M " The material body, Social process and emotion ": Techniques of the body revisited, Body & Society, 1997, pp 84.-- 85.

power and Social Knowledge ؛ حيث تأتي إسهاماته الأساسية في نظريته الرئيسية ومقاربتة المنهجية في أنظمة الجسد^(١).

وتتميز نظرية ترنر في النظام الجسدى بطرح طوبولوجيا Topology^(٢) تنظم وتصنف وتعطى دلالة سوسيولوجية لبعض أدبيات الجسد، وتعرض تصورًا للحد الأدنى من المهام الجسدية التي يتوجب على المجتمع تحقيقها لإعادة إنتاج نفسه، ويوضح ترنر كيف ينهار الجسد ويعتل بسبب أشكال الضبط المفروضة عليه من قبل المجتمع^(٣).

قد تؤثر العلاقات الاجتماعية في تطور أجسادنا في كل جانب تقريبًا من حيث الحجم والشكل، ومن حيث الكيفية التي نسمع ونلمس ونشم ونفكر بها، لكن لاسبيل للاستغناء عن الجسد عبر هذه العلاقات، فالأجساد البشرية تتغير نتيجة للعيش في مجتمع ما، لكنها تظل كيانات مادية، فيزيقية، وبيولوجية، وقد اعتبر عالم الاجتماع أميل دوركايم Durkheim أن التفسير السيكولوجى مؤسس على مأسماه العوامل النفس / عضوية، حيث إنه يفترض أنها جوانب قبل اجتماعية فطرية في الكائن العضوى الفرد ومستقلة عن التأثيرات الاجتماعية، ففي المجتمعات الطوطمية غالبًا ما كانت هوية الجماعة تنقش على أجساد أعضائها أى كون الأجساد تشارك في حياة مشتركة مما جعلهم يلونون أنفسهم بعلامات أو صور على أجسادهم تذكرهم بتلك الحياة، وهذا يعنى أن البشر يتميزون بثائية الثقافة / الطبيعة^(٤).

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ٣٨.

(٢) طوبولوجيا: علم المكان أو علم الفضاء، وهو فرع من فروع الرياضيات، المصدر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، wikipedia.org/wiki

(٣) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٢٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٨.

وقد قدم مارسيل موس^(*) M. Mauss (١٨٧٢ - ١٩٥٠ م) إسهامًا مهمًا في اتجاه تطوير سوسيولوجيا الجسد يتمثل في دراسته تقنيات الجسد Techniques of the body التي قدمت كمحاضرة في اجتماع جمعية علم النفس في باريس في عام ١٩٣٤ ثم نشرت في مجلة علم النفس والباثولوجيا في عام ١٩٣٥، وظهرت ترجمتها الإنجليزية في عام ١٩٧٣، وقد أوضح موس في هذه الدراسة الموجزة التي لم تتعد تسع عشرة صفحة كيف يؤثر المجتمع على الممارسات الجسدية، وقد أكد على أهمية التربية والتنشئة الاجتماعية كما يؤكد كذلك على أهمية التقليد في تشكيل الأنشطة الجسدية، ويرى أن تقنيات الجسد تتباين وفقًا للعوامل المجتمعية كالـتعليم والملكية والموضة والنفوذ، كما أنها تتباين على المستوى التاريخي^(١).

وقد بين موس أن الجوانب الأساسية للأنشطة الجسدية كالـمشي والوقوف والجلوس هي بنى اجتماعية، فمع أن هذه الأنشطة تستلزم أساسًا عضويًا، إلا أن إتقان هذه القدرات يستلزم سياقًا ثقافيًا، وعلى هذا فإن آليات الجسد أو تقنياته رغم اعتمادها على أساس عضوي عام، إلا أنها في ذات الوقت تمثل تطورات ثقافية وشخصية^(٢).

يقول مارسيل موس عن الرقصات البدائية « إن كل الجسد الاجتماعي تحركه نفس الحركة، ويمكن القول بأنهم أصبحوا أسلاكًا في عجلة واحدة ستكون دورتها الراقصة والمغناة هي الصورة المثالية وربما البدائية، وهذه الحركة الإيقاعية الموحدة والمستمرة هي التعبير المباشر عن حالة ذهنية يسيطر فيها على إدراك كل فرد نفس الشعور ونفس الفكرة، وهي فكرة الهدف المشترك، فجميع الأجساد تهتز نفس الاهتزاز، وهكذا فإنهم بامتزاجهم في شدة التأثير برقصتهم وفي حمى تحركاتهم إنما يشكلون جسدًا واحدًا وروحًا واحدة فقط، وحينئذ يتحقق الجسد الاجتماعي^(٣) ».

(*) مارسيل موس: باحث فرنسي، ومؤسس معهد الإثنولوجيا في باريس

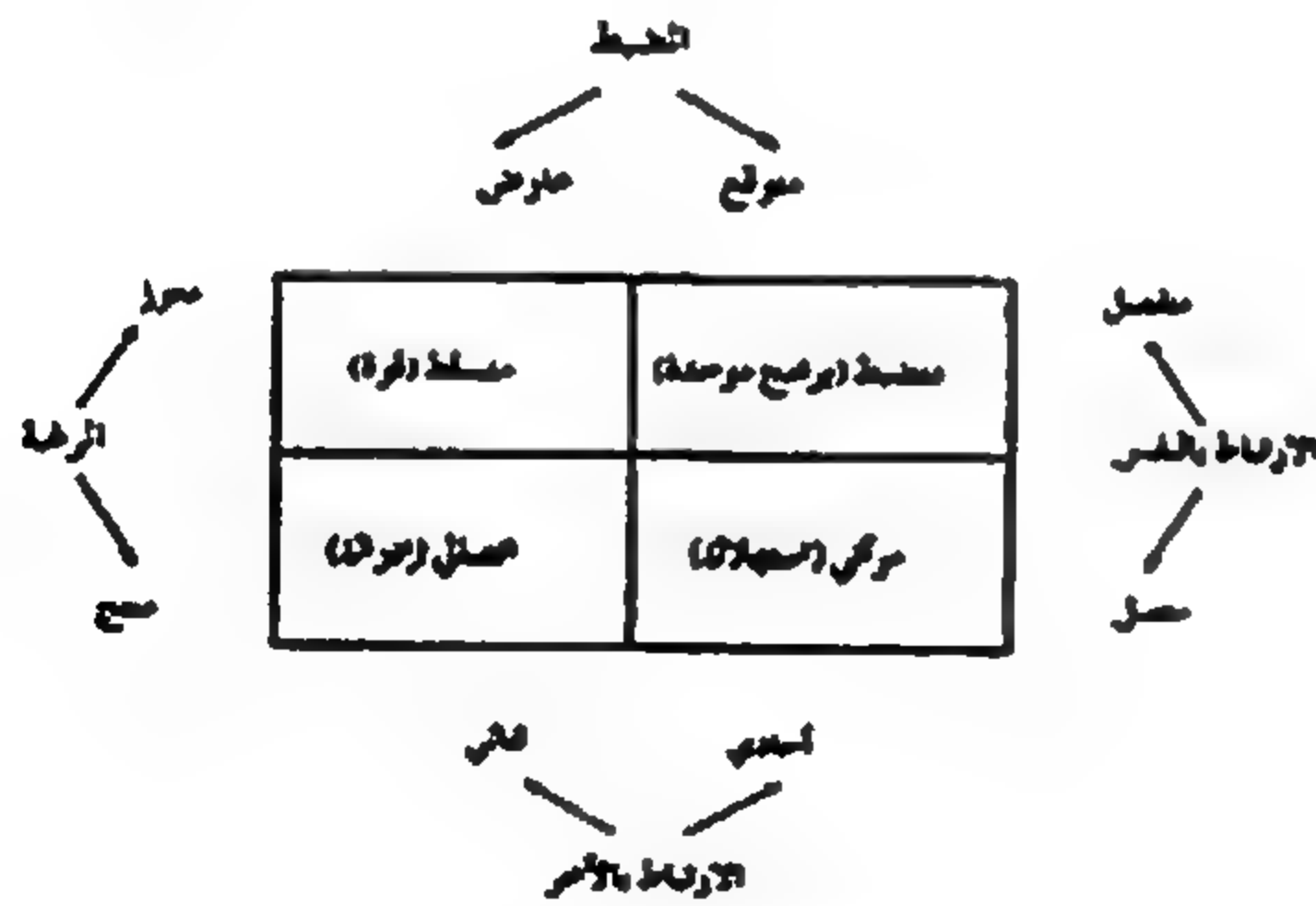
(١) Lyon, M., op cit, P.85.

(2) Turner, B., op cit, 1992, p36.

(٣) صالح سعد، مرجع سابق، ص ٥٠.

كما يطرح آرثر فرانك (*) Frank, A بديلاً لمفهوم براين ترنر تبحث علاقة الجسد بالفعل، وتشتمل على إمكانية التنبؤ بالأداءات في النظام الجسدى بالضبط، أو الرغبة ما إذا كان الجسد يتتج أو تعوزه الرغبات، وأيضاً علاقة الجسد بالآخر، فيحدد أربعة أنماط مثالية لاستخدام الجسد، وهي لا تشتمل على كل أنماط استخدام الجسد الممكنة بل تعتبر موجهات تُمكن من فهم السلوك الجسدى، فيطرح أسئلة يتوجب على الجسد أن يطرحها على نفسه حين يقوم بفعل يتعلق بموضوع ما، هذه الأسئلة استند عليها من نظرية ترنر في النظام الجسدى وهي:

- ١ - الضبط: وهو الذى يشمل التنبؤ بالأداء.
- ٢ - الرغبة: وهي ما إذا كان الجسد يتتج أو يحتاج الرغبات.
- ٣ - علاقة الجسد بالآخرين: وهو ما إذا كان الجسد أحاديًا مغلقًا على نفسه أو ثنائيًا تشكل عبر علاقات اتصالية مع آخرين.
- ٤ - الارتباط الذاتى مع الجسد: وهو ما إذا كان الجسد يرتبط ويشعر بالانسجام مع نفسه أو يعزل نفسه عن جسميته، ويتضح ذلك فى الشكل التالى^(١):



شكل رقم (١) طوبولوجيا فرانك لاستخدام الجسد فى الفعل

(*) آرثر فرانك: باحث أمريكى، ومن أهم أبحاثه « طوبولوجيا الجسد فى الفعل »، للمزيد انظر: كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٣٠.
(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٣٢.

يجعل فرانك الجسد المنضبط نفسه متوقعًا، ويجعل إخفاء الإحساس عبر خضوعه لبرامج موحدة، فيعتبر نفسه محتاجًا للرغبة، لكنه يستخدم النظم الأحادية كطريقة في إدراك وجوده، والجسد المنضبط أحادي ومنعزل، وهو منفصل عن سطحه، وعن أى تقمص عاطفى مع أجساد الآخرين، بحيث يصبح الجسد المنضبط أداة تناسب الاستخدام السببي العاجز عن تقديم أو استقبال أية عواطف مثل التدريبات العسكرية.

أما الجسد المرآتى فيجعل نفسه متوقعًا، ولكن عكس ما هو متوفر للاستهلاك من أجل الحفاظ على احتياج الرغبة في وضعه اللاوعى، فيقوم بشكل غير محدود بإنتاج رغبات متكلفة للاستهلاك، فهو يتبنى أسلوبًا أحاديًا في ارتباطه بالآخر، حيث تعتبر الأشياء الخارجية وفق نفعها للجسد المرآتى، ويتضح ذلك على سبيل المثال على الفرد النرجسى المتحلل من الالتزامات الشخصية أو السياسية، حيث يعامل الجسد على أنه أداة للإشباع الحسى، عوضًا عن ربط الإحساس بالاتصال مع الآخرين، ويتبنى أساليب حياتية متكلفة.

والجسد المتسلط عالمه هو الصراع، وهو مهدد دائمًا بأوضاع جديدة وبالمجهول، أهم خصائصه تشكيكه الرغبة بوصفها احتياج يتطلب تعويضًا، ارتباطه ثنائى بالآخر، ويتج احتياج الجسد المتسلط خوفًا يوجهه نحو الآخرين الذين تتم تصنيفتهم من أجل التغلب على الخوف، فهو منفصل عن نفسه كى ينزل العقاب بالآخرين، ونجد أن معظم الأجساد المتسلطة ذكورية.

والجسد الاتصالى يكمن فى أنه حال خلق ذاتى يتم عبر تفاعل بناء مع الآخرين، إنه ينتج رغباته، ويرغب فى التعبير الثنائى من أجل الاستهلاك الأحادى، ويرتبط الجسد الاتصالى بنفسه هو الآخر، فهو يتعلق بالقدرة على الإدراك التى يتم تعزيزها من خلال السرديات المشتركة الجسدية بشكل تام^(١).

(١) كرسى شلينج مرجع سابق، ص ١٣٤.

وفي كتاب صورة ومظهر الجسد الإنساني « The image and appearance of the human body » لبول شيلدر^(*) P. Schilder (١٨٨٦ - ١٩٤٠ م) أوضح السمة الاجتماعية لصورة الجسد، إذ أكد على أن صورة الجسد هي صورة اجتماعية بالضرورة، وإن كل جوانب صورة الجسد تتشكل وتتطور من خلال العلاقات الاجتماعية، وأن صورة الجسد هي مبدأ اجتماعي، لأن صورة أجسادنا ليست منفصلة على الإطلاق عن صورة أجساد الآخرين، ولكنها مقترنة بها دائماً^(١).

وقد تأثر موريس ميرلوبونتي^(**) (١٩٠٨ - ١٩٦١ م) بمفاهيم بول شيلدر، وحاول أن يطور تصوراً مغايراً للجسد يتجاوز ثنائية العقل والجسد، ففي إطار محاولته فهم الإدراك الإنساني، يعتقد أنه لا يمكن الحديث عن الإدراك الإنساني للعالم دون نظرية في التجسيد Embodiment باعتباره منظوراً تتم الملاحظة من خلاله، وأن إدراكنا للعالم الحياة اليومية يعتمد على الجسد النشط؛ لأننا نتعرف على الأشياء من خلال الحواس، وحتى عملياتنا الإدراكية العليا لا يمكن أن تتم بمعزل عن بنيتنا الجسدية^(٢).

وبذلك يعد ميرلوبونتي مؤسساً لنظرية اتصالية إدراكية من خلال الجسد، فهو يصف الإدراك بأنه عملية ذهنية أو فكرية لها جذور جسدية، فنحن ندرك بأجسادنا في ضوء إيهاءات الحركة والسكون، ومن ثم الرؤية وتحديد ما هو منظور، فالجسد يضمن لنا حرية الوصول إلى جزئيات العالم وموجوداته، فنظرية الجسد هي نظرية للإدراك، لأن إدراكنا للعالم الخارجي ما هو إلا مرادف لإدراكنا لأجسادنا بالدرجة الأولى^(٣).

(*) بول فرديناند شيلدر: أميركي من أصل نمسوي، اشتهر بدراساته عن الفصام، وفي تصدع الشخصية عموماً، كما في ازدواج الشخصية، وفي فقدان الشخصية.

(1) Turner, B., op cit, 1992, PP.55 - 56.

(**) موريس ميرلوبونتي: فيلسوف فرنسي تأثر بفينومينولوجيا هوسرل وبالنظرية القشائية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية بوجه عام وفي المعرفة بوجه خاص. من أهم كتبه بنية السلوك (١٩٤٢ م) وفينومينولوجيا الإدراك (١٩٤٥).

(2) Turner, B., op cit, 1992, p 45.

(٣) جواد الزيدى، فعل الجسد: من سجن الروح إلى نظرية الاتصال، جريدة الاتحاد، أبو ظبي، ١٤ - ٦ - ٢٠٠٥.

ومن الدراسات المهمة للجسد دراسة جورج سيمل^(*) George Simmel (١٨٥٨ - ١٩١٨ م) فهو أول من عرف أهمية المكانة البارزة للجسد في الحياة اليومية، ففي بحثه حول علم اجتماع الحواس Sociology of sense يلاحظ أن الإدراكات الحسية - بما لها من سمات - تشكل أساس الحياة الاجتماعية، ويمتزج الإدراك الحسى للعالم بنزعة عاطفية، ويحلل سيمل النظرة تحليلًا عميقًا، فهو يرى أن التعاطف أو النفور، الثقة أو عدم الثقة هي أمور تسمح ظاهريًا بأن تقرأ من خلال النظرة، يقول سيمل «من خلال عينيه أستطيع أن أنتزع من ذلك الذى ينظر إلى شيئًا قليلًا من إمكانية اكتشافى»... ويستفيض سيمل في تحليلاته فيؤكد أن الإدراك من خلال النظرة يجعل من وجه الآخر العنصر الأساسى في هويته، والجذر الأكثر دلالة لحضوره، إن اللقاء بين الأشخاص يبدأ دائمًا بتقييم الوجه، فالفترة الأولى هي الفترة التي تلتقى فيها النظرات، يجرى فيها تقييم متبادل، وبهذا الاتصال الأول يتحدد غالبًا مسار التبادل ونهايته، إن النظرة هي بالفعل اتصال؛ لأنها تشبه اللمسة، إنها نوع من التلامس البصرى المتبادل، ويلاحظ من جانب آخر مدى تأثير الإطار الاجتماعى على التوجهات الحسية، فالبُنى الحضرية تشجع على استعمال ثابت للنظرة من خلال المشاهد المتميزة للمدينة (واجهات المحال، الاختلاف فى أشكال وألوان الأرصفة.. إلخ) أما السمع واللمس والشم فهي حواس غير سعيدة فى المدينة؛ لأنها تجابه شتى أنواع الإزعاج^(١).

لقد استطاع سيمل أن يكتشف الأهمية الجمالية للوجه، إنه يؤكد على أن الوحدة والتناسق فى ملامح الوجه هي مفتاح جمالياته، وأن أى تشويه يمكن أن يدمر ذلك التناسق الرقيق، فالوجه هو رمز للروحانية ومؤشر على الشخصية، وفى المجتمعات الحديثة، تنامى ذلك التأكيد على الوجه وأهميته^(٢).

(**) جورج سيمل: فيلسوف وعالم اجتماع ألماني، اكتسب شهرة كبيرة بين علماء الاجتماع الألمان لدقته وعمق دراساته فى تحليل الظواهر والتفاعلات الاجتماعية.

(١) ديفيد لوبروتون، مرجع سابق، ص ٩٨ - ١٠٠.

(2) Turner, B., op cit, 1992, P. 108.

وكان سيمل ملاحظًا بارعًا للتفاصيل الدقيقة، فهو يصف بدقة ما يكمن خلف الكلمات المنطوقة في مواقف التفاعل الاجتماعي، إنه يتناول ما يمكن أن نسميه التفاعل الجسدي Bodily interaction "وهي عملية اتصالية بالغة التأثير تتم من خلال الحواس، لقد أسهم سيمل بملاحظاته تلك في تطوير سوسيولوجيا الاتصال بقدر إسهامه في تطوير سوسيولوجيا الجسد^(١).

ويأتي إسهام روبرت هرتز^(*) R. Hertz (١٨٨١ - ١٩١٥ م) خطوة بالغة الأهمية حيث قدم بحثًا عام ١٩٠٩ بعنوان "تفوق اليد اليمنى Preeminence of the right hand والذي أثر تأثيرًا كبيرًا في تطور النظريات الأنثروبولوجية، خاصة المتعلقة بالتقابل بين اليمين واليسار، حيث تشير اليد اليمنى للتفاؤل بينما تجسد اليد اليسرى فكرة التشاؤم، وقد أوضح هرتز أن تفضيل استعمال اليد اليمنى لا يرجع إلى أسباب فسيولوجية بقدر ما يرجع إلى أسباب ثقافية؛ إذ تنتشر في المجتمعات عادة تصورات وقيم إيجابية ترتبط باستعمال اليد اليمنى، وينظر بشكل سلبي لاستخدام اليد اليسرى^(٢).

وتمثل كتابات جورج هربرت ميد George Herbert Me (١٨٦٣ - ١٩٣١ م) أحد الإرهاصات المبكرة في سوسيولوجيا الجسد، ففي تحليله للسلوك الاجتماعي وتطور الذات، يرى أن الإيحاءات تمثل أمرًا مهمًا في تشكيل الذات اجتماعيًا، فالوجه واليد كلاهما أساسيان في عملية تبادل الإيحاءات، فيتوازي الكلام مع اليد في تطور الكائن الإنساني اجتماعيًا، وأوضح في كتابه «العقل والذات والمجتمع ١٩٣٤ Mind, self and society أن اليد أداة مهمة تلعب

(1) Loenhoff, J. "The negation of the body": a Problem of communication theory, Body & Society, SAGE Publications, London, 1997, P. 67

(*) روبرت هرتز: عالم اجتماع فرنسي، عمل مع أميل دوركايم، ومارسيل موس، وهو متخصص في علم الاجتماع الديني.

(٢) زينب المعادي، مرجع سابق، ص ٢١.

دورًا رئيسيًا في التفكير، إنها سمة جوهرية للعقلانية الأداة Instrumental rationality وتؤدي دورًا مهمًا في القدرة الإنسانية على التعاطف، وتحليل أداء الدور، ومن ثم لتأسيس وتطور السلوك الاجتماعي^(١).

ويقدم عالم الاجتماع الألماني نوربرت إلياس Norbert Elias (١٨٩٧ - ١٩٩٠) في كتابه النظرية الرمزية (The Symbolic Theory) كيفية تضافر العمليات الطبيعية والاجتماعية في تطوير الأجساد البشرية عبر قدرات بشرية مكتسبة وفطرية، ويركز إلياس في نظريته على الأجساد المتحضرة، حيث إنه يهتم بالجسد عبر صلته بالتحويلات التاريخية التي طرأت على القواعد السلوكية وأشكال الضبط المؤثرة، فهو يتبنى نظرة تنموية وتطورية للجسد ترى أنه قد حدث تحول في التعبيرات الجسدية والعاطفية نتيجة لعمليات التحضر الطويلة التي مر بها الفرد والمجتمع... وتتضح نظرة إلياس بالتحويلات التاريخية من خلال ثلاثة سبل أساسية^(٢):

١ - السياقات الاجتماعية التي تنمو فيها الأجساد، حيث يعتبر التشكيل الاجتماعي هو الوحدة الأساسية عند إلياس، فالتشكيلات مستقلة عن بعض الأفراد، ولكنها ليست مستقلة عن الأفراد بوصفهم أفرادًا، فالمنظر دائم التغير نتيجة تقلب علاقات الارتهان المتبادل التي تقوم بين البشر، ويتغير التشكيلات الاجتماعية تتغير التأثيرات التي تمارس على نمو الأجساد الإنسانية.

٢ - إن نمو الأجساد المتحضرة ذو أساس اجتماعي ونفسي، حيث يتضمن دراسة سمات من قبيل التحويلات التاريخية في تقسيم العمل الاجتماعي من ناحية، وتفاصيل سلوكيات الناس من ناحية أخرى.

(1) Turner, B., op cit, 1992, pp. 35 – 37.

(٢) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

٣- إن التغير الاجتماعي والجسدي قائم على رؤية في الجسد تجمع بين العوامل البيولوجية والاجتماعية في العمليات التطورية.

فالعمليات التطورية للبشر توفر التسهيلات البيولوجية اللازمة لفعل الاتصال، التفكير عبر الرموز فيمنح البشر القدرة على الفعل في ضوء المعرفة المكتسبة، ويسميه إيلياس بالانعتاق الرمزي، فالبشر لديهم قدرة فريدة على تعلم الرموز وتركيبها في أشكال تتميز بأنها انعكاسية، قابلة للتغير، مرنة ومتطابقة مع الواقع بدرجة كبيرة، وتتميز بقدرة على نقل المعارف المتراكمة بين الأجيال في شكل رموز، كما يمكن الانعتاق الرمزي البشر من التكيف مع الظروف الجديدة بشكل مستقل عن التغيرات البيولوجية^(١).

أما عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu (١٩٣٠-٢٠٠٢م) فقد أسهم إسهامًا فعالًا في ظهور علم اجتماع الجسد، وذلك في سياق تحليلاته للمفاهيم الجديدة التي قدمها لعلم الاجتماع مثل الممارسة Practice الهابيتوس Habitus والأشكال المختلفة لرأس المال (كرأس المال الرمزي والاجتماعي والثقافي) وعلاقة ذلك بالسلطة الرمزية للجسد^(٢).

ويؤكد بيير بورديو في نظريته إعادة الإنتاج الاجتماعي اهتمامه الواضح بالجسد، فهو كيان غير مكتمل يتطور بالتزامن مع تطور مجموعة من القوى الاجتماعية، فهناك علاقة متبادلة بين تطور الجسد ومكانة الفرد الاجتماعية، كما أنه يقحم الجسد في عمليات بيع قوة العمل وشرائها، فالجسد يصبح أكثر شمولية للرأسمال المادي؛ مالكا للقوة والمكانة والأشكال الرمزية المميزة... ويقصد بإنتاج الرأسمال المادي تطور الأجساد بسبل تعتبرها تحوز قيمة في المجالات الاجتماعية، حيث يحول الرأسمال المادي إلى ترجمة المساهمة الجسدية في العمل،

(١) المرجع نفسه، ص ٢٠٢.

(2) Turner, B. , op cit , 1992, P. 23

فيتحول إلى رأسمال اقتصادى « أموال، بضائع » ورأسمال ثقافى « على سبيل المثال التعليم » ورأس مال اجتماعى « شبكة العلاقات الاجتماعية التى تمكن من تبادل الخدمات بين أعضائها »^(١).

ويرصد برديو ما يسميه البناء الاجتماعى للجسد، حيث يعتبر أن الجسد يخضع لعملية تشكيل أو نحت اجتماعى من خلال استيعابه لعادات المجتمع وقيمته، ويصبح ذلك الاستيعاب وكأنه نظام تعليمى ضمنى قادر على غرس تصور كامل عن الكون: تصورات فلسفية وأخلاقية وميتافيزيقية من خلال أوامر بسيطة، ويجعل أشكال استخدام الجسد وسيلة من وسائل التعبير عن بنىات وعلاقات اجتماعية، ومرآة للتقابلات الاجتماعية، سواء تعلق الأمر بالفوارق بين الطبقات الاجتماعية أو الفئات العمرية أو التمايزات النوعية، وفى الوقت نفسه تدعيمها وتطبيعها؛ أى إظهارها بمظهر التقابلات أو الفروق التى تحتمها طبيعة الأشياء، وقد أوضح برديو أن حركات الجسد تعد مؤشراً على الوضع الاجتماعى، التى تعيد بدورها إنتاج التفاوت الاجتماعى، ومن خلال الجسد يصبح الإطار الاجتماعى كالطبقة، والنوع، والانتهاى الإثنى فاعلاً من خلال الممارسات التى تميل نحو إعادة إنتاج اللامساواة الاجتماعية فى المجتمع، فالبناء الاجتماعى للجسد يعكس تقسيم العمل الجنسى، وتقسيم العمل الاجتماعى، والعلاقة مع الجسد تتحدد حسب الشكل الذى يتخذه تقسيم العمل بين الجنسين من جهة، والوضع الاجتماعى الذى يشغله الفرد سواء أكان رجلاً أو امرأة من جهة أخرى^(٢).

وكذلك أثرت كتابات عالمة الأنثروبولوجيا البريطانية مارى دوجلاس M. Douglas (١٩٢١-٢٠٠٧م) فى التحليلات الأنثروبولوجية للجسد بوصفه

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٧٠.

(٢) زينب المعادى، مرجع سابق، ص ٢٩.

مشكلًا اجتماعيًا، فهي ترى في الجسد مستقبلًا للدلالات الاجتماعية ورمزًا للمجتمع، ففي كتابها Natural Symbols، تؤكد دوجلاس بأن الجسد البشري هو الصورة الأكثر جاهزية للنظام الاجتماعي، وتقترح أفكارًا عن الجسد البشري تستجيب بشكل مباشر لأفكار رائجة عن المجتمع، فضلًا عن ذلك تنزع قطاعات بعينها في المجتمع إلى تبنى مقاربات للجسد تستجيب لأوضاعها الاجتماعية، مثال ذلك ينزع الفنانون والأكاديميون الذين يتبنون موقفًا نقديًا من المجتمع إلى طريقة معينة وذلك من أجل الانغماس في الملذات، وإلى القيام بممارسات جنسية تليق بمسؤولياتهم، على ذلك فإن الجسد فوق كل ذلك كناية عن المجتمع ككل^(١).

وقد أسهمت كتابات ودراسات ميشيل فوكو^(*) (١٩٢٦ - ١٩٨٤م)، وإرفنج جوفمان في تشكيل رؤية الجسد بوصفه مكونًا اجتماعيًا، فقد أحدثا تأثيرًا بالغًا في تشكيل رؤية البنائية الاجتماعية في الجسد، حيث يصنف فوكو على أنه مابعد بنيوي، فهو يعتبر الجسد محكومًا باللغة المستخدمة أو الخطاب السائد، في حين يعتبر جوفمان نصيرًا للتفاعلية الرمزية الذي يهتم بالجسد كأحد مكونات الفعل، ومن ثم نجد أن أعمال ميشيل فوكو تتجاوز اعتبار الجسد مستقبلًا للدلالات الاجتماعية، فالجسد لا يحصل فحسب على دلالات عبر الخطاب بل هو مشكل كلية عبر هذا الخطاب، ويتلاشى الجسد ككيان بيولوجي ويصبح نتاجًا مشكلًا اجتماعيًا طبيعيًا وغير مستقر بشكل غير محدود^(٢).

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(*) ميشيل فوكو: فيلسوف ومؤرخ فرنسي، وهو أحد أهم مؤسسي سوسيولوجيا الجسد في القرن العشرين تأثر بالبنويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون"، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون. ابتكر مصطلح "أركيولوجية المعرفة"، من مؤلفاته "هوس الذات، تاريخ الجنسية".

(٢) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٠٨.

ويطرح إرفنج جوفمان E. Goffman، وهو أحد رواد دارسي الجسد، في كتابه «عرض الذات في الحياة اليومية» The Presentation of Self in Everyday life فكرة أن الحياة الاجتماعية تعرض - جزئياً على الأقل - من خلال الجسد، فعلى سبيل المثال الإحساس بالارتباك يرتبط دائماً بالتغير في لون الوجه، وبمعنى آخر يرى أن فكرتنا الاجتماعية حول اليسر أو الراحة يتم التعبير عنها من خلال إيحاءات جسدية متنوعة يمكن قراءتها كشكل من اللغة، ويأتى اهتمام جوفمان بكيفية تمكن الجسد من التدخل وإحداث فرق في سير الحياة اليومية، فالأفراد قادرون على التحكم ومقاربة أداءاتهم الجسدية على نحو يسهل عملية التفاعل الاجتماعى، بحيث يرتبط الجسد بممارسة الفاعلية البشرية، ويمكن الناس من ترويض سلوكياتهم، ويقوم الجسد بدور مهم في توسط العلاقة بين الهوية الذاتية والهوية الاجتماعية^(١).

وتتميز نظرة جوفمان للجسد بأن ثمة رؤية في الجسد كخاصية يختص بها الأفراد، تختلف عن الطبائع التى تصور سلوك وهويات الناس على أنها محددة من قبل أجسادهم البيولوجية، حيث يرى أن الأفراد قادرون عادة على التحكم فى أداءاتهم الجسدية على نحو يسهل عملية التفاعل الاجتماعى، وأن الجسد ليس منتجاً من قبل القوى الاجتماعية، كما فى أعمال فوكو، فإن الدلالات التى تعزى له لا تخضع لتحكم الأفراد المباشر، وأن التعبيرات الجسدية شكل متعارف عليه من أشكال الاتصال غير اللفظى يشكل أهم مكونات السلوك العلنى، فهو يستخدم بمعنى عام للإشارة إلى الملابس، الحركة، الوضع، مستوى الصوت، الإيحاءات الجسمية من قبيل التلويح والتحية، ملامح الوجه، والتعبيرات العاطفية، فضلاً عن استطاعتنا من تصنيف معلومات توفرها الأجساد، توفر المفردات المشتركة فى التعبيرات الجسدية تصنيفات تسمى وترتب الناس فى هرميات وفق هذه

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١٢٢

المعلومات، ونتيجة لذلك تحدث هذه التصنيفات أثرًا عميقًا في سبل محاولة الناس ترويض أجسادهم وعرضها^(١).

أما ميشيل فوكو فقد كشف من خلال رؤاه ما بعد البنيوية الحضور الشامل للسلطة داخل الصياغات الخطابية Discursive formations المتعلقة بالجسد، فقد كان منشغلًا بفهم كيفية دخول الجسد إلى الخطاب السياسي كتمثيل للسلطة، وكيف تمارس السلطة على الجسد، في المؤسسات المختلفة كالمدرسة والمصنع والمستشفى، بحيث يتحول الجسد إلى كائن منضبط Regulated^(٢).

إن أهمية الجسد لدى فوكو تصل إلى درجة أنه يصف معظم أعماله الفكرية بأنها تشكل «تاريخ أجساد» History of bodies وترصد الطريقة التي يتم من خلالها استثمار الأجساد ماديًا وحيويًا^(٣).

وتأتي أهمية الجسد عند فوكو في أنه جعل من العقل مجرد وظيفة، وحقق للجسد ما يستحق الاهتمام والرصد، حيث يجب أن يعبر بكل حرية وبكل تلقائية ومن دون موانع أو قيود؛ من أجل إظهار الخبايا والحقائق دون زيف، فيجب أن يصبح الجسد حاضرًا في كل وقت كي لا يغيب التفكير في المكبوت والمحرم والمقموع، فلا بد من إعادة الاعتبار للجسد عبر الكشف عن المسكوت عنه، فالجسد له فكرة، والفكر له جسده، ومن لا جسده له لا فكر له، لأن الجسد حضور ووعي بالكينونة لأنه والروح لا ينفصلان؛ إذ لا توجد ذات متعالية فوق الجسد فهو المأوى والمثوى، وقد أكد فوكو أن تحقير الجسد وإنكاره وتغيبه بمثابة

(١) كرس شلينج، مرجع سابق، ص ١١٧.

(2) Turner, B. «the Cambridge dictionary of sociology “, Cambridge University, 2006, p. 42.

(3) Shilling, K. «The embodied foundations of social theory», In Ritzer, G. & Smart, B. (Eds.) Handbook of social theory, Sage publications, London, 2001, p. 445

حرب مدمرة للروح، لذلك فإن حق الجسد في الوجود علامة أولى لوجود الروح وسعادتها، ومن ثم أصبح الجسد والاحتفاء به عند فوكو كناية عن الوجود^(١).

ويرصد فوكو عملية تطبيع الجسد Normalization of the body والمؤسسات التي تنتج وتفصل المعرفة العلمية المتعلقة بتطويع الجسد، بالإضافة إلى اهتمامه بدراسة كيف يتم تمثيل الجسد في الممارسات المختلفة بضبط وإدارة الكيان الإنساني، ففي أعماله المبكرة كان يدرس كيف يمكن للجسد أن يظهر في ممارسات مختلفة تسهم في ضبطه وإدارته، ففي دراسته «ولادة العيادة» كان مشغولاً بفهم كيف تنتج المعرفة والممارسة الطبيعة للجسد، وكيف تطويعه داخل شبكة المؤسسات المستقرة للسلطة الطبية، وفي دراسته «مولد السجن» حلل نمو الجسد المنضبط والوديع كنتيجة للممارسات العقابية التي اقترنت بالنظرية النفعية للألم، وفي دراسته «تاريخ الجنس» كشف عن أن إظهار خطاب الجنس في القرن التاسع عشر قد أضحى مادة للصراع السياسي تمارس من خلال معرفة طبية محددة.^(٢)

والجدير بالذكر أن معظم النظريات والدراسات وهي كثيرة، والتي قد عرضنا لبعضها أسهمت في تأسيس فروع حديثة لعلوم كثيرة مثل: سوسيولوجيا الجسد، وأنثروبولوجيا الجسد، وعلوم الحركة في التربية البدنية، ومدارس الرقص الحديث، وغيرها من العلوم الرياضية، جاءت كلها نتيجة لفهم ودراسة كافة القوانين والنظريات المتعلقة بالإنسان والطبيعة، وساعدت على تكوين لغة حركية وإيمائية وإيحائية خاصة تسمى لغة الجسد، وإن اختلفت في بعض دلالتها حسب ثقافة كل مجتمع، ولكن يتفق الجميع على أن لغة الحركة هي نتيجة لثقافة المجتمع الجمعية، وتعبير يدل عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير

(١) حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، لندن، جريدة العرب الدولية، ٢٦ - ٧ - ٢٠٠٧.

(2) Turner, B., op cit, 1992, pp.52 -53.

عنها بالعقل، يفهمها الجميع وتعبّر بسرعة وسهولة عن سلوكيات وخصوصيات وهويات المجتمعات وهى لغة أصدق من لغة الكلام.

هذه اللغة الجسدية / الحركية نراها من خلال العمل والعبادات واللعب فى التقنيات الحركية اليومية والتي تضم جميع الحركات التى يستخدمها الإنسان فى الحياة اليومية الاعتيادية، وهى حركات وإشارات مصاحبة تستخدم أثناء الحديث أو فى لحظات الانفعال، وهى حركات عامة وشخصية فى الوقت نفسه؛ إذ أنها قد لا تختلف من شخص إلى آخر، ولكنها تتميز ما بين شخص وآخر، وهناك حركات خاصة تميز بعض الأشخاص وهى حركات متكررة، وأيضاً هناك حركات نفعية وهى حركات متسقة على نمط واحد غير مختصة بشخص بالذات، وتستخدم عند أداء أنشطة معينة مثل: تناول الطعام أو الكتابة أو المشى أو أداء أعمال معينة.

وهناك حركات مجازية وهى حركات تشكل لغة ومعنى خاصاً بها، لا يفهمها إلا أهلها وهى لها عدة مستويات، منها الإيماءات التى تصدر عن طريق الرأس والأيدى والأصابع، وهناك الحركات والإشارات الفنية، وهى حركات تعتمد على الاستخدام المميز المدروس للجسم لتحقيق نوع من التعبير الجمالى يتجلى فى الرياضة البدنية والرقص بأنواعه، وعلى ذلك فإن الأداء الفنى يختلف فى طبيعته وسياقه عن الأداء فى الحياة الاجتماعية، وأن التلاحم والتواصل الحميمى بين المؤدين وأفراد المجتمع يصل فى كثير من الأحيان إلى حد المشاركة الفعلية فى الأداء، فيصلب الفصل بين الأداء الفنى للمؤدين وبين بقية أفراد المجتمع.

ويشير عبد الحميد يونس إلى ذلك: « بأن الرقص يعد سلوكاً اجتماعياً أو لغة جسدية ورمزاً للشعور ووسيلة أكثر فاعلية مقارنة باللغة فى الكشف عن الحاجات أو الرغبات، فالحركات الراقصة تصبح رموزاً نمطية مقننة، كما أن بعض أعضاء المجتمع الواحد قد يفهمون أن هذه الرموز مقصود بها تمثيل للخبرات فى العالم الخارجى»^(١).

(١) عبد الحميد يونس، الفولكلور والميثولوجيا، الكويت، مجلة عالم الفكر، م ٣، ع ١، ١٩٧٢.

ويذكر صالح سعد « إن للحركة لغات كثيرة إحداها الرقص، وإن كان أكثرها رقيًا، ولغة الحركة عبارة عن مجموعة متكاملة من الحركات، تشكل في تكاملها وتجانسها نسقًا أو نظامًا معينًا من الأنظمة التي تمثل الأنشطة الهادفة التي يمارسها الإنسان في حياته، وبحسب اختلاف تلك الأنشطة وأهدافها نرى لغات متنوعة للحركة، وإن ما ينتجه الرقص من حركات وإشارات ليست مجرد علامات عشوائية لا تشير إلى شيء، ولكنها في مجموعها عبارة عن مفردات خاصة يجمعها نسق واحد هو الرمز، ومن ثم فهي عبارة عن رموز ثقافية تستخدم للتعبير عن حقائق»^(١).

كما أن للرقص وظيفة رمزية للحقائق الإنسانية التي لا يمكن التعبير عنها لغويًا، وذلك من خلال المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة^(٢).

من هذا المنطلق فإننا نرى أن فن الرقص يحتوى على العديد من الحركات، والتي هي في حقيقة الأمر عبارة عن دلالات رمزية، يستخدمها الإنسان بصورة فنية كنوع من التعبير عن ذاته، وكذلك لإيصال معان يفهمها كل أفراد جماعته، من خلال إدراكه (تأديته) وإعادة إنتاجه (تجسيده شعوريًا)؛ إذ يرتبط فيه التجسيد الخارجى بالتعبير الجسدى، وتصبح خصائص الحركة الأدائية وسيلة اتصال شعورية وطاقة معبرة عن الحياة.

(١) صالح سعد، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٢) نك كاي، مرجع سابق، ص ١٣١.

الفصل الثالث

مجتمعا البحث
(النوبة المصرية والسودانية)

مقدمة

تمثل بلاد النوبة فى تاريخ الحضارة البشرية مركزاً مهماً ومرموقاً، وموقعا متميزاً لالتقاء جماعات إثنية متعددة وفدت إليه من شتى بقاع الأرض، تمازجت وانصهرت عبر العصور بالمجموعات الأصلية النوبية والمحلية، ولذلك تعد منطقة النوبة أكثر مناطق إفريقيا حظاً من اهتمام المؤرخين وعلماء الآثار، فقد أكدت الدراسات التاريخية والحفريات الأثرية أن تاريخ الحضارات التى سادت فى هذه المنطقة موعلة فى القدم وذات صلة وثيقة بالحضارات الفرعونية، وقد انتشرت فى هذه المنطقة حضارات كثيرة أخرى مثل الإغريقية والرومانية والإسلامية ووفدت شعوب كثيرة من معظم أنحاء الأرض نتيجة الهجرات والحروب، وكذلك اعتنق المجتمع النوبى العديد من الديانات الوضعية والسماوية وآخرها الإسلام الذى ترك أثراً بالغاً فى المجتمع النوبى، كما أن الممالك النوبية نوباديا ومقرة وعلوة قامت على أنقاض الممالك الكوشية نبتة / مروي منذ قديم الزمان، والتى كانت على صلة وثيقة بالحضارة المصرية القديمة منذ العهود الفرعونية، فجاءت الخلاصة المجتمع النوبى المصرى / السودانى الذى نراه اليوم بمجموعاته القبلية المميزة، وبلغتهم وخصائصهم الجسدية والنفسية وعاداتهم وتقاليدهم الضاربة بجذورها فى عمق التاريخ.

هذا الموروث من العادات والتقاليد جاء نتاج تفاعل طويل مع التيارات الحضارية المختلفة، احتكت بها الحضارة النوبية فى مسيرتها الطويلة عبر القرون

من ثقافات مختلفة لقدماء المصريين والإغريق والرومان والعرب والأتراك وغيرهم، وتمثلت في أوجه مناحى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخاصة الدينية التي كان لها دور كبير وفعال في تشكيل المعتقدات والإرث الثقافي، والتي بدأت بالعبادات الوثنية حتى دخول الأديان السماوية واعتناقهم المسيحية ثم الإسلام.

وقد اختلف العديد من العلماء والكتاب حول الأصول القديمة للإنسان النوبي، وعلى الرغم من كثرة الدراسات والأبحاث التي أجريت في هذا الجانب، إلا أنه لا يوجد حتى الآن اتفاق محدد حول أصل النوبيين، وقد درج معظم هؤلاء على البحث عن المواطن الأولى للإنسان النوبي قبل ظهوره في وادي النيل، فجاءت معظم الآراء والاستنتاجات تدور حول:

- أن النوبيين ينتمون إلى "كوش" الذي ورد ذكره في التوراة والإنجيل، وهو كوش بن حام بن نوح، وأخوه "مصريم" جد المصريين ووالد «نوبة» ويعتقدون بأنه والد الأمم النوبية الحالية التي هاجرت إلى إفريقيا بعد الطوفان واستقرت في أجزاء منها فسميت بأسمائهم، وعلى ذلك فإن أصحاب هذا الرأي يأخذون بوحدة الأصل النوبي والمصري القديم؛ حيث ينتمى كلاهما - حسب رأيهم - إلى السلالة الحامية التي تندرج تحت السلالة القوقازية^(١).

- أن النوبيين جزء من السلالة المصرية القديمة نزحت جنوباً في بعض الفترات التاريخية واستقرت مع الوقت هناك، ويستند أصحاب هذا الرأي إلى وجود الآثار المصرية من أهرامات ومعابد وأدوات أثرية في المناطق النوبية القديمة^(٢).

(١) حسن الشيخ الفاتح قريب الله، السودان دار الهجرتين الأولى والثانية، الخرطوم / السودان، المؤسسة العامة للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط ١، ١٩٩٧، ص ٢٩.

(٢) السيد أحمد حامد، النوبة الجديدة: دراسة أنثروبولوجية في المجتمع المصري، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ٢، ١٩٩٤، ص ٣٥.

- أن النوبيين من أصول زنجية هاجرت إلى المنطقة من كردفان ودارفور في غرب السودان، عبر الصحراء الكبرى لوادى النيل ومنها للمناطق الشرقية المتاخمة^(١).

- أن النوبيين من العناصر الحامية التي جاءت عن طريق باب المندب (البحر الأحمر) منذ أقدم العصور، وقد ساعد على انتشار حركة التوطن وجود نهر النيل^(٢).

- أن النوبيين ينتمون إلى قبيلة النوبادى البدوية التي كانت تجول في الأجزاء الجنوبية من ليبيا والمغرب، وقد وفدوا إلى وادى النيل عبر الصحراء الغربية واستقروا على ضفافه في فترات مبكرة من التاريخ^(٣).

وقد أطلق المصريون القدماء أسماء كثيرة على بلاد النوبة في العصور القديمة ارتبطت بسمه المكان والأشخاص نذكر منها: نب أو نوب (Nubu): ومعناها الذهب باللغة الهيرغليفية، وكذلك اسم: تا - سیتی (Ta - Sti): أى أرض الأقواس نسبة لمهارة النوبيين في استعمال القوس^(٤).

ويروى البلاذرى في كتابه فتوح البلدان « أن النوبيين رشقوا العرب بالنبل حتى جرح عامتهم، فانصرفوا بجراحات كثيرة وحدث مفقوءة، فسموا رماة الحدق^(٥) ».

-
- (١) حسن الشيخ الفاتح قريب الله، مرجع سابق، ص ٣٢.
(٢) محمد محمود الصياد، محمد عبد الغنى سعودى، السودان « دراسة في الوضع الطبيعي والكيان البشرى والبناء الاقتصادى »، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ١٩٦٦، ص ١٥١.
(٣) مصطفى محمد عبد القادر، عادات الزواج في بلاد النوبة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ٢٠١٣، ص ١٧.
(٤) محمد رياض، كوثر عبد الرسول، رحلة في زمان النوبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ٢٠١٠، ص ١٢٦.
(٥) مصطفى محمد مسعد، (تحقيق) المكتبة السودانية العربية، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، ١٩٧٢ ص ٢٥.

وهناك من يقول: إن الاسم اشتق من اسم قبيلة النوباتى (nobadae) الذين أتى بهم الرومان وأسكنوهم شمال النوبة نحو القرن الثالث الميلادى لصد هجمات البليمى Blemmyes المتكررة على النوبة^(١).

وتتميز بلاد النوبة بحكم موقعها الجغرافى الإفريقى العربى عبر التاريخ بأنها متعددة اللغات واللهجات والديانات والأنشطة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فالعادات والتقاليد التى توارثتها الأجيال جاءت نتيجة ثقافة مركبة أى ثقافة هجينة ذات سمات وملامح إفريقية، وأخرى عربية إسلامية ومسيحية، فهى ثقافة تختلف وتباين فى مظهرها، لكنها تتجدد فى جوهرها، وأهم عناصر ومكونات ثقافة بلاد النوبة هى الموقع الجغرافى، والبيئة الطبيعية، والمجموعات السكانية، والبعد التاريخى، والدين، واللغة، والفنون، ولعل أول شىء تلتفت إليه أى جماعة وتلتقى حوله هو تراثها الذى يميز أفرادها، والذى يتم الالتفاف حوله ويتمثل فى شكل رقصات أو موسيقى وأغانٍ أو عادات وتقاليد معينة أو معتقد تقليدى.

كما أن وضع النوبة الجغرافى على الحدود المصرية السودانية على مر التاريخ جعل النوبيين همزة الوصل الرئيسية بين مصر والسودان بحكم امتدادهم القبلى والعائلى، وخاصة أن الموقع الجغرافى والارتباط التاريخى والعلاقات الاجتماعية والثقافية الحميمة تعد قاعدة مهمة فى فهم الملامح العامة للمجتمع النوبى، فالاتجاه الجغرافى لدراسة العادات والتقاليد الشعبية يسعى للكشف عن الدور الذى يلعبه المكان فى صياغة أفكار الناس؛ إذ أن حكمة الناس فى اختيار عاداتهم ومعتقداتهم وإبداعاتهم تتأسس على قدرتهم على فهم الحياة التى يحيونها، وحاجتهم إلى توفيق أوضاع أفكارهم مع طبيعة ظروف هذه الحياة، وتتغلب معطيات الحياة فى تحديد ملامح تلك الظروف، وتأتى أولوية تلك المعطيات

(١) محمد رياض، كوثر عبد الرسول، مرجع سابق، ص ١٢٧.

طبيعة المكان وخصائصه، الأمر الذى يجبر الإنسان على التعايش مع تلك الطبيعة التى ارتضاها، وتكيف وتأقلم معها^(١).

ونوبو مصر والسودان مشتركون فى العديد من مظاهر التراث الشعبى، ولديهم استعداد فطرى للترابط والتعاقد، ويبدو هذا الترابط على مستوى الأسرة والقبيلة - بالرغم من التنوع والهجرات التى وفدت إليهم وانصهرت وتمازجت معهم - فقد انعكس كل هذا التنوع والثراء فى عناصر كثيرة مثل: الموسيقى والغناء والرقص والإيقاعات، وهم جميعًا عناصر فاعلة من عناصر الوعى الاجتماعى، وتستخدم بأشكال مختلفة فى الأعراس والأعياد والمناسبات، وقد لعبت الثقافة الإسلامية العربية دورًا فاعلًا فى انتشار ممارسات الطرق الصوفية من أداء إنشادى وموسيقى، ويساعد فى ذلك الرقص لأنه حركة موقعة للجسم، فالاندفاع خلال الهواء واقتراب الذاكرين وهم يتحركون يحدث حالة من الوجد^(٢).

كما لعبت الفنون الحركية - وخاصة الرقص الشعبى - دورًا مؤثرًا من أدوار الإبداع الشعبى، وعن طريقها يمكننا التعرف على خصائص المجتمع النوبى، وتاريخه الاجتماعى وهويته الثقافية وممارساته الطقسية، وقد انتظمت بلاد النوبة منظومة من العادات والتقاليد شملت كل جوانب الحياة، وأثرت فى أشكال الاحتفالات وميزت الشخصية النوبية على مر العصور.

وقد تغيرت مكونات كثيرة من مناحى الحياة النوبية نتيجة هجرة النوبيين مثل: الموقع الجغرافى وشكل وحجم المنازل والأراضى الواسعة المحيطة بهم وبعض العادات والتقاليد، إلا أن الهوية النوبية الثقافية ظلت راسخة، لم ينلها.

(١) سميح عبد الغفار شعلان، العادات والتقاليد الشعبية «المنهج والنظرية»، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٧، ص ٣٢.

(٢) محمد فتحى متولى يوسف، استلهام التراث الشعبى فى المسرح السودانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ١١٦.

إلا بعض المؤثرات البسيطة التى لا تؤثر على إرثهم الثقافى الذى يبدو فى الأدب والفنون الشعبية من موسيقى وغناء ورقص.. إلخ.

ولكى تتضح معالم ما طرأ من متغيرات فى المجتمع النوبى، لابد من إلقاء الضوء على منطقة النوبة القديمة حتى نتفهم الحياة النوبية فى المجتمع الجديد.

فقد كانت بلاد النوبة القديمة هى حلقة الوصل بين مصر والسودان؛ حيث يقع ما يقارب ثلثها داخل الحدود المصرية، بينما يقع الثلثان الآخران داخل الحدود السودانية، وكانت تمتد النوبة القديمة شمالاً من بلدة دابود المصرية جنوب مدينة أسوان (بالقرب من الشلال الأول لنهر النيل) إلى قرية الدبة السودانية قرب الشلال الرابع بطول ١٠٠٠ كم، موزعة على ٢٦٠ قرية على ضفتى النيل منها ١١٥ قرية على الضفة الغربية و ١٤٥ قرية على الضفة الشرقية بخلاف الجزر^(١).

ومن مجموع هذه القرى تقع ٤٣ قرية فقط داخل حدود جمهورية مصر العربية بامتداد ٣١٠ / كم تبدأ بقرية دابود عند الشلال الأول فى الشمال، وتنتهى بقرية أدندان على خط الحدود الفاصلة بين مصر والسودان، بالإضافة إلى جزء من الضفة الغربية لمدينة أسوان ومنطقة الشلال الأول، أما باقى قرى النوبة - (٢١٧ قرية) - فهى تابعة لجمهورية السودان، ويجاور المنطقة من جهة الشرق قبائل البجا، ومن الغرب الصحراء الكبرى وبها الواحات والوادي الجديد، وتنقسم إلى النوبة السفلى (النوبة المصرية) والعليا (النوبة السودانية).

وكانت النوبة المصرية القديمة (النوبة السفلى) تقع جنوب مصر فى الثلث الشمالى من بحيرة ناصر الحالية بين الشلال الأول والشلال الثانى بعمق ٣٥٠ كم من قرية دابود شمالاً إلى قرية أدندان جنوباً عند خط عرض ٢٢ درجة^(٢)،

(١) فكرى أحمد أبو القاسم، سرة غرب « قرية سودانية »، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة الموحدة، ٢٠٠٥، ص ٦١.

(٢) محمد عوض، السودان الشمالى « سكانه وقبائله، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٥٦، ص ٢٢.

وقد تم تهجير أهلها عند بناء السد العالى نهاية عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٦٤ إلى منطقة كوم أمبو بمحافظة أسوان^(١).

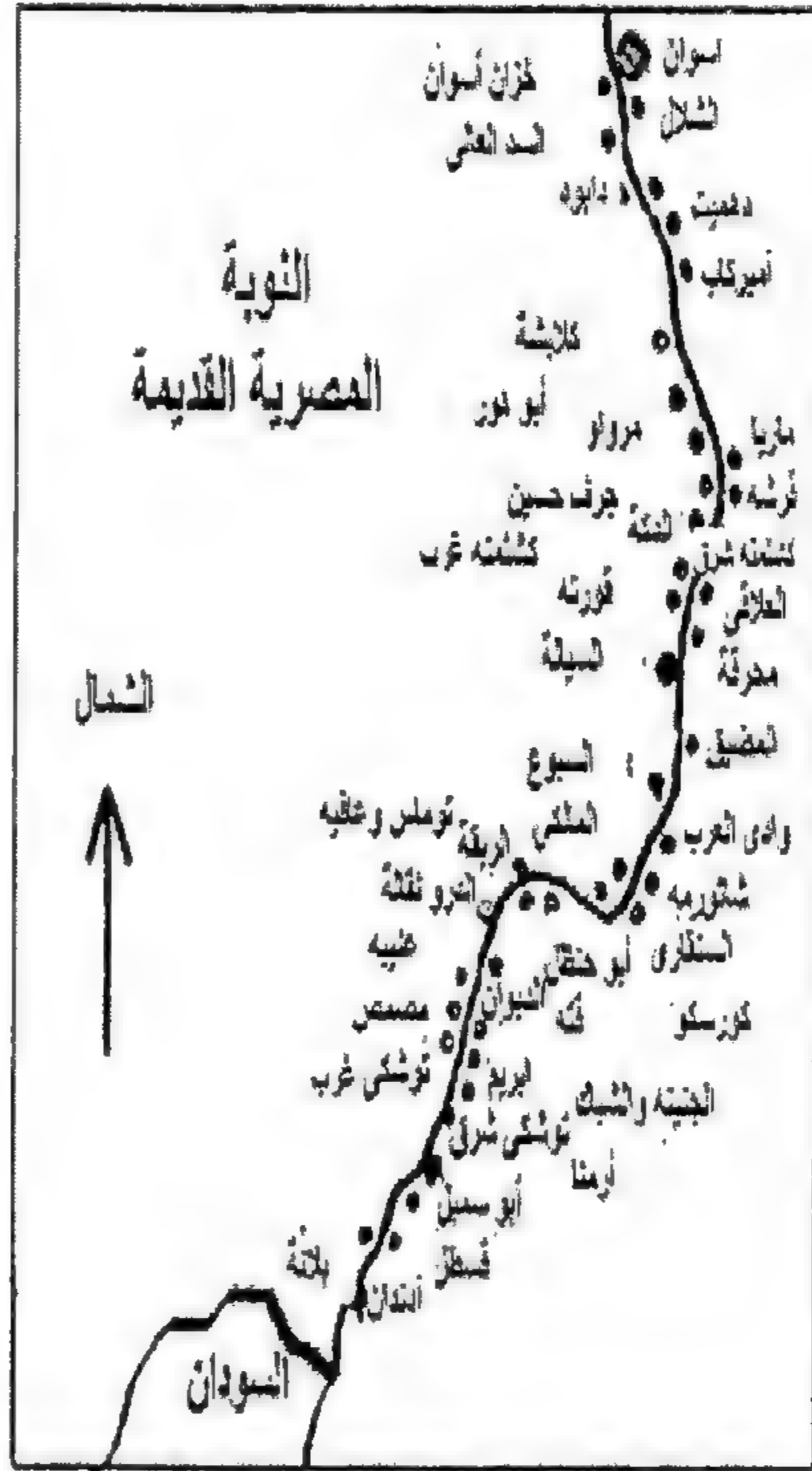
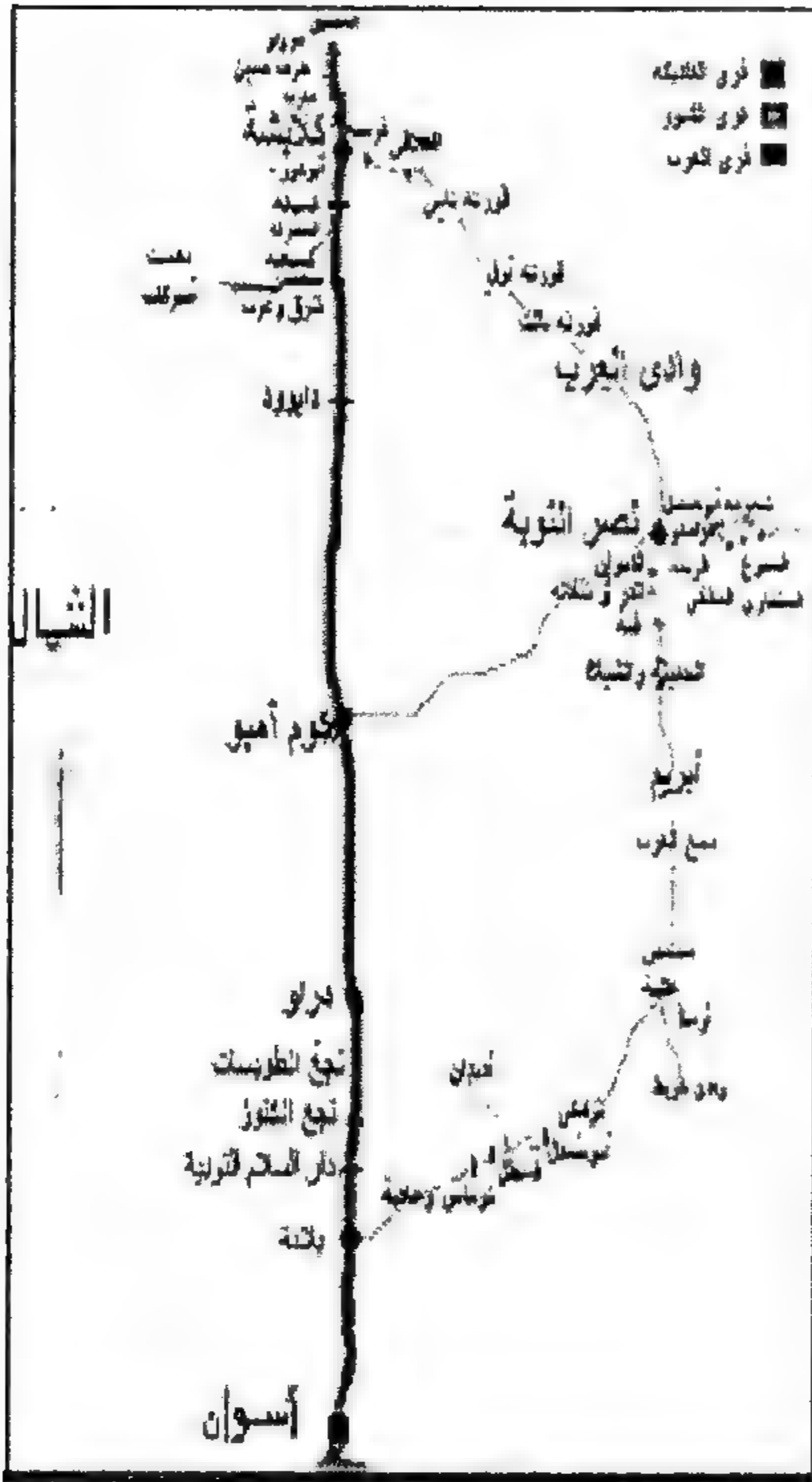
وتنقسم النوبة المصرية القديمة إلى ثلاثة أقسام طبقاً لتقسيم الجماعات الثقافية للنوبة، على جانبى نهر النيل جنوب أسوان وحتى قرية أدندان بالقرب من الحدود السودانية، ويقع القسم الأول فى الشمال ويخص جماعة الكنوز، ويمتد من قرية دابود جنوب السد العالى إلى مدينة المضيق، أما القسم الثانى فإنه يخص جماعة العرب ويقع فى الوسط ويمتد من قرية السبوع إلى قرية السنقارى، بينما يقع القسم الثالث فى الجنوب ويمتد من قرية كروسكو إلى قرية أدندان على الحدود المصرية السودانية ويخص جماعة الفاديجا^(٢).

وتقع النوبة المصرية الجديدة فى ثلاث مناطق بعد تهجير النوبيين عام ١٩٦٤ : الأولى هى منطقة الاستصلاح الزراعى شمال شرق مدينة كوم أمبو، وعلى مسافة ٥٠ / كم شمال مدينة أسوان وتمتد فى شكل قوس نصف قطره ٢٠ كم وطوله ٦٠ كم، وتضم مدينتين و٣٦ قرية نوبية، وتم توزيعها طبقاً للتوزيع الجغرافى القديم قبل الهجرة، عدا ما استجد من انشاء مدينتين (نصرالنوبة، وكلايشة) وتعد الأولى عاصمة النوبة، وقد تم دمج ست قرى فيها من قرى النوبيين الفاديجا وهى (الدر ومنتقاله - الديوان - قته - كروسكو - أبو حنضل - الرويقة)، أما المنطقة الثانية فهى مركز إسنا بمحافظة قنا، وتضم ثلاث قرى: الأولى للسكان الذين كانوا يقيمون فى وادى حلفا والثانية لسكان قرية توماس والثالثة لسكان قرية عافية، بينما المنطقة الثالثة هى قرية منشية النوبة الجديدة بمدينة الأقصر^(٣).

(١) السيد أحمد حامد، مرجع سابق، ١٩٩٤، ص ١٣.

(٢) مصطفى محمد عبد القادر، مرجع سابق، ص ١٦.

(3) www.elwaha.alafdal.net.

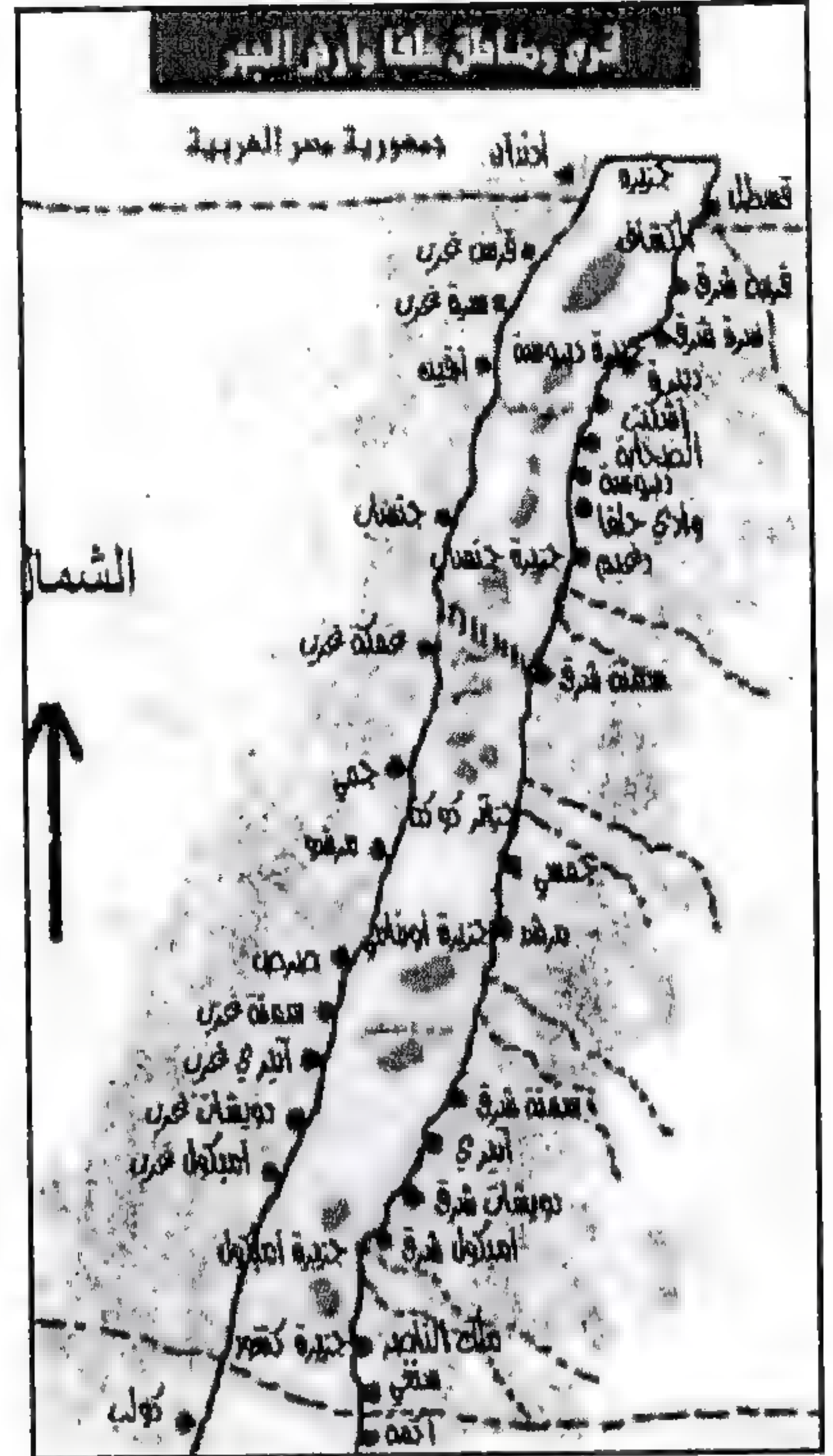
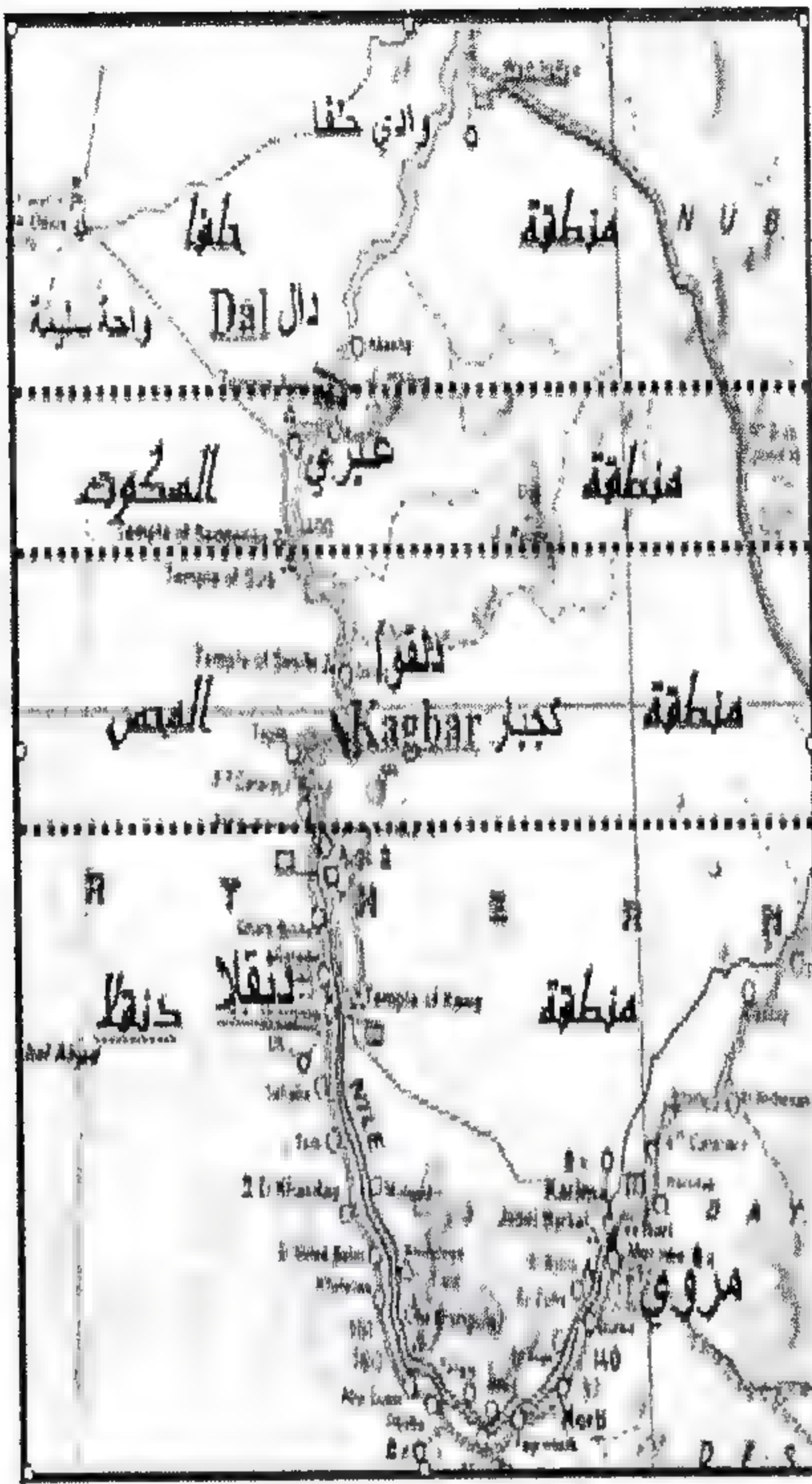


خريطة رقم (١) النوبة المصرية القديمة خريطة رقم (٢) النوبة المصرية الجديدة^(١)

أما النوبة السودانية القديمة فكانت تقع شمال السودان وتمتد من الشلال الثاني شمالاً إلى قرية الدبة السودانية قرب الشلال الرابع جنوباً بعمق ٦٥٠ كم، وقد تم تهجير أهلها عند بناء السد العالي إلى منطقة خشم القربة عام ١٩٦٤، والتي تقع في ولاية كسلا شرق السودان وتوضح الخريطة التالية أهم المواقع والأسماء لقرى النوبة السودانية القديمة^(٢).

(١) قرى النوبة، المصدر: www/ikiw/gro.aidepikiw.ra.

(2) www.anasudani.net



خريطة رقم (٣) قرى حلفا القديمة خريطة رقم (٤) مناطق النوبة السودانية القديمة^(١)

وتنقسم أيضاً النوبة السودانية القديمة إلى ثلاث جماعات ثقافية، تقع الجماعتان الأولى والثانية وهما السكوت والمحس في المنطقة الواقعة جنوب وادي حلفا بين الشلالين الثاني والثالث، وملاصقة لجماعة الفاديما المصرية، وتتحدث بنفس لغتها، أما الجماعة الثالثة فهي الدناقلة وتقع بين الشلالين الثالث والرابع، وتتحدث باللغة الكنزية، ولا يعرف سبب الارتباط بينها وبين جماعة الكنوز المصرية رغم التباعد بينهما^(٢).

(1) www.nubianarchive.org

(٢) المصدر نفسه.

وتقع النوبة السودانية الجديدة على رقعة صغيرة من إقليم سهل البطانة الأوسط، وتقدر مساحة هذه الرقعة بحوالى ٧٦١ كم^٢ فى امتداد طولى يبلغ حوالى ٤٠ كم، وامتداد عرضى يقدر بنحو ١٩ كم، وتمتد هذه المساحة بمحاذاة نهر عطبرة الى الشمال من سد خشم القربة بحوالى ٣٥ كم حيث يفصلها عن هذا النهر أرض الكرب^(١).



سهل البطانة (٢)



صورة رقم (١)

وتتبع منطقة النوبة الجديدة مديرية كسلا من الناحية الإدارية، وتضم ٢٥ قرية تتوسطها مدينة حلفا، وتعرف هذه القرى بقرى الإسكان، وتقع عاصمة هذه المديرية على مسافة ٨٠ كم شرقى الاقليم، بينما تقع الخرطوم العاصمة على مسافة ٣٦٠ كم^(٣).

وقد كان إقليم سهل البطانة منطقة صحراوية قبل أن يسكنها النوبيون المهاجرون، وكان سكانها الأصليون من قبيلة الشكرية والتي استقبلت قبل

(1) Bell, H.,»Rigation by Gravity from the River Atbara»part I, Khartoum,unv, 1965, p. 37.

(٢) موقع ويكيبيديا، حلفا الجديدة www/ikiw/gro.aidepikiw.ra

(٣) مؤسسة حلفا الجديدة الزراعية، التقرير السنوى، السودان، يوليو ١٩٧٨، ص ٤.

النوبيين الكثير من القبائل العربية مثل: الكواهلة والحوالدة والبطاحين والرشايدة، وكان أغلب أهل المنطقة يعيشون حياة بدو وترحال أخرى، وقد تميزت منطقة النوبة الجديدة بتعدد المجموعات الثقافية، حيث اتجهت إليها أكبر عملية تهجير اجتماعية وسياسية منظمة في التاريخ، وتحولت المنطقة من مرعى خالص لقبيلة الشكرية الى ثالث رقعة زراعية في السودان^(١).

ويختلف شكل القرى في منطقة النوبة الجديدة عن منطقة النوبة القديمة لتغير نمط الاستيطان واختلاف الظروف الطبيعية، فالنوبة الجديدة تشغل مساحة محدودة نسبياً وتتجاوز فيها القرى تجاوزاً شديداً، كما أنها تتصف بأرضها المسطحة التي تكاد تخلو من المرتفعات أو الجبال، وتتوسط هذه القرى مدينة حلفا الجديدة، وفيها تتركز كافة الخدمات الإدارية والتجارية بالإضافة الى توافر المواصلات التي تربط هذه القرى، وتبلغ مساحة كل قرية قرابة ٢, ١ كم ٢، أما مساحة المدينة فتبلغ قرابة ٦, ١٢ كم ٢، ولا تتجاوز المسافة بين قرية وأخرى ٥ كم، وقد تغيرت أسماء هذه القرى، وحلت محلها أرقاماً تسلسلية بدلاً من الأسماء^(٢).

قرى حلفا الجديدة بالأرقام	قرى حلفا القديمة بالأسماء
حلفا الجديدة	وادي حلفا القديمة، دبروسة، حلة الكنوز
١	فرس غرب
٢	سرت غرب
٣	دبيرة
٦	دبيرة

(١) زينب جمال حسن على، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١. -- انظر أيضاً: www.WadiHalfaa.com

سرت شرق	٤
فرس شرق، آرتي كرجو	١/٣٣
دبيرة	٩
الحصا	٧
أرقين	٥
أرقين	٨
أرقين	١١
أشكيت	١٢
أشكيت، أشكيت جنوب	١٣
حلفا دغيم، جزيرة المجراب	٢١
حلفا دغيم، جزيرة المجراب	٢٣
حلفا دغيم، جزيرة المجراب، صر صر	١٩
حلفا دغيم، عمكة، جيمى، مرشد	١٥
حلفا دغيم	١٨
عنقش، ملك الناصر	٢٢
جزيرة كوكى	١٤
مرشد	١٠
صر صر، سمنة، كولب، أتيري	٢٦
الدويشاب	١٦
أمبكول، سونقي	٢٠
سونقى، كمة، عكاشة، كولب	٢٤
دال، سر كمتو	الكيلو ١٤

جدول رقم (٢) يوضح الأرقام التسلسلية لقرى النوبة السودانية الجديدة

ولقد بدأت هجرة النوبيين مع بناء خزان أسوان عام ١٩٠٢ بعد أن ارتفع معه منسوب المياه خلف الخزان ليغرق عشرة قرى نوبية، فتم تهجيرهم، ثم حدثت التعلية الأولى لخزان أسوان عام ١٩١٢ م. وارتفع منسوب المياه وأغرق ثمانى قرى أخرى، ثم تلتها التعلية الثانية للخزان عام ١٩٣٣ وأغرقت معها عشر قرى أخرى، وفي الخمسينيات بدأ التفكير يتجه نحو إقامة السد العالى، واتفقت الحكومتان المصرية والسودانية على تهجير سكان المناطق المغمورة بالمياه إلى مجتمعات استيطانية جديدة، ووقع الاختيار على منطقة « كوم أمبو » بمحافظة أسوان لتكون مقرًا جديدًا لسكان ٤٤ قرية نوبية في مصر، بينما اختيرت منطقة « خشم القربة » في شرق السودان المطلة على نهر عطبرة لبناء حوالى ٢٥ قرية جديدة تحمل أرقامًا بدلًا من الأسماء (القرية ١، القرية ٢، القرية ٦، وهكذا^(١)).

وذلك لاستيعاب سكان المنطقة الواقعة بين قرية فرس في أقصى شمال وادى حلفا على الحدود المصرية وقرية الدكة في الجنوب، كما تم إنشاء مدينة جديدة باسم حلفا الجديدة، وسد في «خشم القربة» لرى الأراضى الزراعية التى وزعت على السكان الجدد عوضًا على ما فقدوه من أراض وبساتين نخيل، وبدأت عملية تهجير سكان المناطق المغمورة بالمياه فى أكتوبر ١٩٦٣ وانتهت فى يونيو ١٩٦٤ م.

وعلى ما تقدم سوف نتناول مجتمعى بلانة المصرية، وحلفا السودانية؛ حيث نقدم قراءة عن الملامح الجديدة للموقع الجغرافى، والأنشطة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والدينية، موضحًا بعض الطقوس التى يمارسها النوبيون ضمن منظومة العادات والتقاليد كطقوس الزواج التى تتضح فيها معالم الإرث الثقافى والاجتماعى، من أجل الوصول إلى أهم السمات الثقافية، التى أثرت فى تشكيل وتكوين المفردات الحركية خاصة فى الفنون الحركية (الرقص الشعبى).

(١) انظر الجدول رقم (٢) فى الصفحة السابقة.

أولاً: النوبة المصرية (مجتمع بلانة)

١ - الملامح الأيكولوجية

تقع قرية بلانة الجديدة على بعد حوالى ٣١ كم شمال أسوان، و ١١ كم جنوب كوم أمبو، وقد تأسست عام ١٩٦٤ م، ويحدها من الشمال قرية دار السلام النوبية، والجعافرة من الجنوب، أما فى الشرق فتجاورها أدندان، وفى الغرب قرية الطويسة، وتعتبر بلانة المدخل الرئيسى لقرى النوبة التى تتبع مركز نصر النوبة، والذي يقع شرق مركز كوم أمبو ودراو، وتبعد مدينة نصر النوبة عاصمة المركز عن مدينة أسوان حوالى ٦٠ كم^(١).

والقرية فى تفاصيلها مقسمة إلى أربعة أحياء وهم: بلانة أول وثانٍ وثالث ووسى، بالإضافة إلى مناطق جديدة تم تعميرها مؤخراً تمتد من الخماسين حتى أوائل بلانة ثان.

٢ - الملامح التاريخية

تعد قرية بلانة أو «بيل لانا» والتى تعنى «الملكة الجميلة» من أكثر القرى

(١) انظر خريطة النوبة الجديدة رقم (٣) فى هذا الفصل، ص ٨٦.

التي أثر ملوكها العظام في ممالك النوبة والتاريخ النوبى، حيث كانت بلانة قديماً عاصمة لمملكة عريقة وهى "نوباتيا" التي ازدهرت ما بين ٢٥٠ - ٥٥٠ م، وامتدت حدودها الجغرافية بين أسوان وحتى الشلال الثالث، وقد ظهرت قوة جديدة من أصل حامى وهم البليميون الذين استقروا فى المنطقة التي يطلق عليها أبو سمبل، وقاوموا المد الرومانى فى بلاد النوبة بل هاجموا المدن فى مصر العليا، وبدأوا بأسوان مرتين إحداهما فى عام ٢٥٠ م والثانية عام ٢٦٨ م، وقد هاجم البليميون مصر مرات عديدة ووصلوا حتى المنشأة، مما جعل الإمبراطور الرومانى دقلديانوس يسحب الحاميات الرومانية من بلاد النوبة بسبب سيطرة البليميين على هذه البلاد، وفى بداية القرن الخامس الميلادى تحالف البليميون مع النوباديين، وهم قبائل استقرت فى الصحراء الغربية من الواحة الخارجة فى مصر حتى دارفور وكردفان فى السودان، مما جعلهم قوة كبيرة فى مواجهة الرومان ولكن الأخيرين هزموهم وعقدوا معاهدة مع البليميين فى عام ٤٥١ م، وكان من أهم شروطها هو الحفاظ على السلام وإطلاق سراح الأسرى الرومان الذين قبض عليهم البليميون، بالإضافة إلى صرف تعويضات إلى المدن التي تضررت من غزواتهم^(١).

وقد تركزت قوة البليميين والنوباديين فى اتحادهم حول معبوداتهم التي كانوا يعبدونها فى معابد فيلة بأسوان، فقد عبد البليميون آلهة مصرية مثل: الثالوث أوزوريس وإيزيس وحورس، واستمروا فى عبادة هذه الآلهة، ولذا ركز الأباطرة الرومان فى فض هذا الاتحاد وقام الإمبراطور جستنيان الأول فى إغلاق معابد فيلة وسجن الكهنة، وقد انتهت إمبراطورية بلانة والبليميين على أيدى الملك سلكو ملك النوباد الذى هاجم البليميين لنشر المسيحية، مما جعل مملكة البليميين تنتهى على يديه.

(١) «مملكة بلانة». www.nubamuseum.gov.eg

وقد كشفت البعثة الإنجليزية برئاسة والتر ايمرى ١٩٣١ و ١٩٣٤ عن الكشبان الرملية الموجودة على جانبي النيل في جنوب أبو سمبل، وعثرت على مجموعة من المقابر ” ١٢٢ ” مقبرة في بلانة يرجع تاريخها للفترة ما بين أواخر القرن الرابع وبداية القرن السادس الميلاديين، وتظهر ملامح تطور هذه الحضارة في التسجيل الأثرى للنوبة السفلى كما عرفها رايزنر كنتيجة مباشرة للتغير العرقى الهائل بين السكان، والذي أدى إلى ظهور شعب جديد (المجموعة X) إلا أنها عرفت (بحضارة بلانة) حيث كان يصعب التفرقة بين العناصر البليمية أو النوبادية، وتتجلى هذه المعالم في مقابر ملوك هذه الفترة والتي اكتشفت في بلانة وقسطل^(١).

وكانت هذه المقابر عبارة عن طريق منحدر يؤدي إلى حفرة كبيرة مبنية من حجرات من الطوب اللبن بالإضافة إلى فناء مفتوح صغير يطل على الممر المنحدر، وكان الأمير أو الملك المتوفى يدفن موضوعاً على نعش خشبي في حجرة الدفن، مرتدياً ملابسه الجلدية ومعه أمتعته الشخصية، ويغلق عليه حجرة الدفن بباب خشبي تكسوه لوحات من البرونز، ويبنى عليه جدار من الطوب اللبن، وتوضع الأطعمة والنبذ في حجرة مجاورة، وفي أسفل الطريق المنحدر كانت توضع خيول صاحب المقبرة لتدفن مع صاحبها وعليها سروجها المزركشة بالألوان الأحمر والأزرق والأخضر، فضلاً عن الجمال والماشية والحمير والكلاب التي كانت تقتل وتدفن معه، وكانت تتم التضحية بزوجة الحاكم لتدفن بجواره وكذلك الكثير من الخدم الذين كان بعضهم من الجنود، وقد تم العثور على العديد من المصابيح والأواني البرونزية في مقابر بلانة فضلاً عن الأسلحة والأدوات المصنوعة من الحديد^(٢).

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

هذه الآثار التي تشتمل على أباريق وأوانٍ للطهى ومصاييح وشمعدانات وتيجان ملوك وملكات مرصعة بالفضة والأحجار الملونة وأقراط وقلائد وأساور، والتي وجدت في بلانة وقسطل إنما تدل على مزيج من التأثيرات بفنون أخرى مثل: الفن الهيلينستى والقبطى و المروى والبيزنطى المبكر والإسلامى، وأغلب هذه الآثار معروضة في متحف النوبة بأسوان، وتظهر فيه المهارة الفنية الرفيعة التي تدل على إتقان الفنان في تصوير أوجه الأنشطة والممارسات اليومية والطقوس المختلفة للعبادات والموسيقى والرقص.

٣ - الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية

أ - السكان

يُعد سكان بلانة خليط من أحفاد قرية بلانة القديمة وبعض الأسر المختلفة من خارج بلانة، والتي انضموا إليها بعد التهجير، لكنها ما زالت تحتفظ بعاداتها وتقاليدها القديمة قبل التهجير، وعلى الرغم من تخوف الكثيرين من اندثارها، إلا أن سكانها لا يغفلون المناسبات والاحتفالات، خاصة في الأعياد ومناسبات الزواج التي تتجلى في الغناء والرقص والطقوس المختلفة المرتبطة بمعتقداتهم وإرثهم الثقافى، ويقدر عدد سكان بلانة حوالى ١٢ ألف و ٣٠٦ نسمة، انظر الجدول التالى^(١):

(بلانة) تقدير السكان في ١ / ١ / ٢٠١٢			
ذكور	إناث	جملة	الأسر
٥٧٦١	٦٥٤٥	١٢٣٠٦	٢٧٣٥

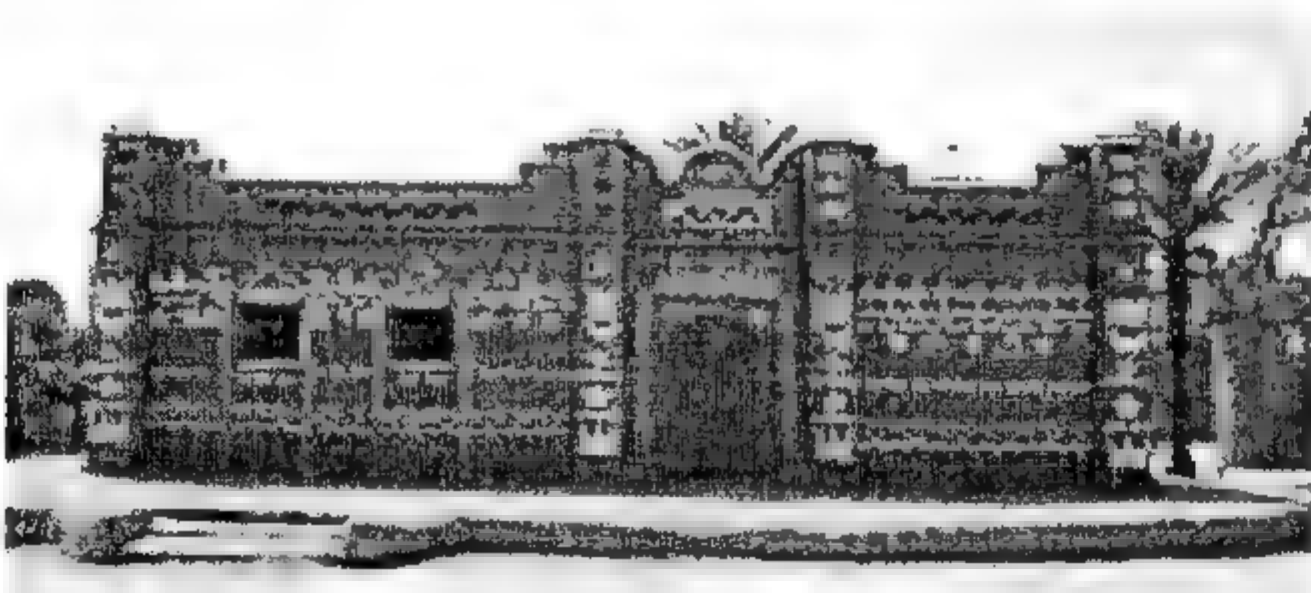
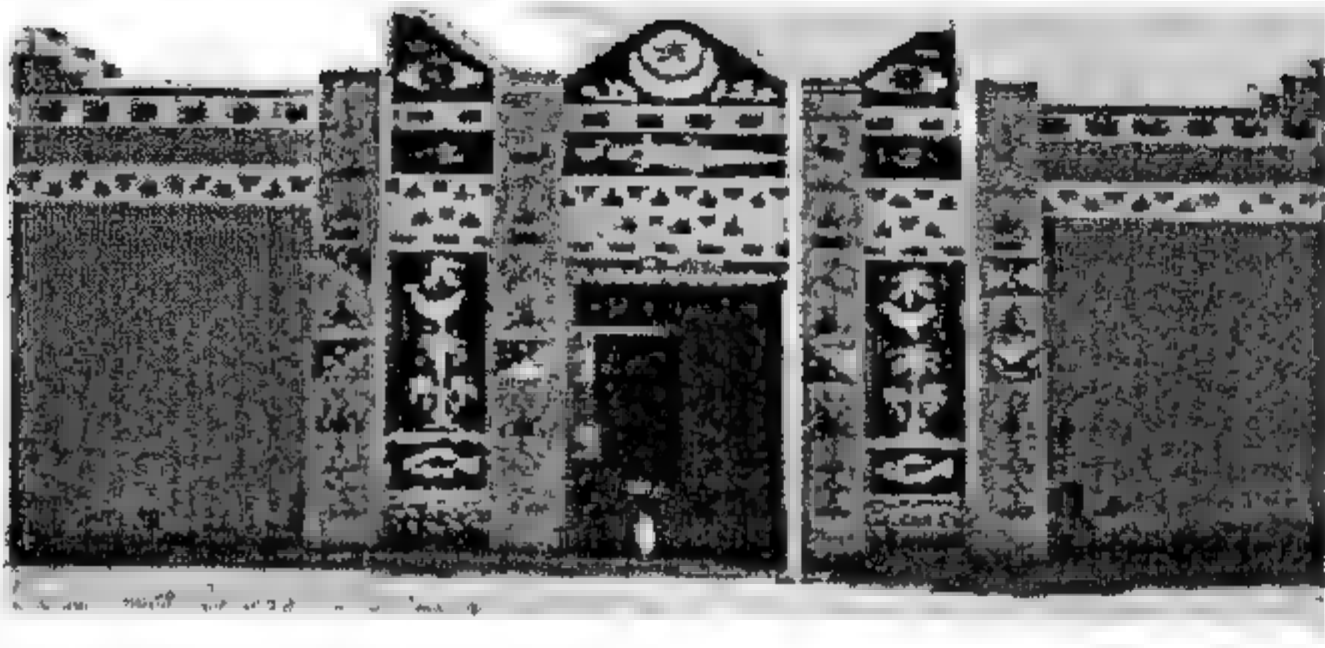
• جدول رقم (٣) إجمالى عدد السكان والأسر في قرية بلانة لعام ٢٠١١

(١) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ - قطاع السكان، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢، ص ١٦.

ب - المنازل

أنشئت بلانة، وهى إحدى القرى المهجرة التابعة لمدينة ومركز نصر النوبة، على طراز القرى المهجرة الأخرى من عدة نماذج، كل نموذج بحسب عدد الأفراد، وهى كالتالى: النموذج الأول: مكون من غرفة واحدة بالإضافة إلى حمام ومطبخ (على مساحه حوالى ٣٢ متراً مربعاً فقط)، والنموذج الثانى: مكون من غرفتين بالإضافة إلى حمام ومطبخ (على مساحة حوالى ٦٠ متراً مربعاً فقط)، والنموذج الثالث: مكون من ثلاث غرف بالإضافة إلى الحمام والمطبخ أى زيادة غرفة بالإضافة إلى ديوان أو (مضيقة) بمدخل البيت، والنموذج الرابع: يشبه النموذج السابق مع إضافة غرفة واحدة إضافية، وهو أكبر النماذج مساحة، وقد تم بناء هذه المنازل لتكون منازل مؤقتة، لذا قام العديد من أبناء تلك المدينة بالهجرة مرة أخرى إلى العديد من المدن كالإسكندرية والسويس والقاهرة ودول الخليج.

وقد كان السكن فى الموطن النوبى الأصلى يتميز بالحفاظ على العادات والتقاليد الاجتماعية التى يعتز بها النوبيون، ومن أهمها التكافل الاجتماعى، فالبيوت كانت تطل على نهر النيل، وفناؤها مكشوف إلى السماء، والمسكن مقام على مساحة ٣٥٠ - ٥٠٠ م مربع من خامات البيئة، حيث امتزجت بين الأشكال التزيينية الهندسية ذات الطابع الإسلامى «الهلal والنجوم» والطابع القبطى والرموز الإفريقية والمحلية، ويتألف من بنائين مستديرين منفصلين أحدهما للرجال، والآخر للنساء ويدخله صوامع كبيرة لتخزين الغلال وحجرة للضيوف، وجزء منفصل عن البيت لتربية الماشية والحيوانات، ويسقف السقف للبيت من سيقان الذرة أو جريد النخيل التى توضع فوق جذوع النخيل، ويطلق البيت بالجير، ويرسم فوق الجدران رسومات سواء من الطبيعة أو الحيوانات أو الكعبة المشرفة أو مسجد الرسول ﷺ، أو زخارف هندسية مستوحاة من البيئة النوبية.



صور رقم (٢) منازل النوبة القديمة قبل التهجير

وكان يوضع فوق أعلى الجدران من الأمام أطباق صيني صغيرة، ويعلق عليها بعض الطيور المحنطة مثل: الهدد واليامة وأبو منجل، ومن الحيوانات: الثعالب والتماسيح والغزلان والققط البرية، ويطلع « الكف » على مدخل البيت بعدد أصابع اليد الخمسة بعد غمسها بالدماء التي يتم نحرها من الماشية في الأعياد والمناسبات، واليد ذات الأصابع الخمسة هي تيمة قديمة وخرافة توحى بطرد الحسد من البيت، بالإضافة إلى تعليق السبع خرزات فوق باب البيت وهي عادة مسيحية كانت سائدة في بلاد النوبة تمنع دخول الشياطين للبيت وأذى أهله، وفي الداخل نجد الأدوات من الأشياء المهمة للبيت النوبى مثل: الإبريق والطشت الخاص بغسيل الأيادي والوضوء والخروج لقضاء الحاجة خارج البيت، كما يوجد صندوق خشبي كبير يوضع بداخله كل الأشياء الثمينة والملابس وبعض المواد الغذائية مثل السكر والشاي والحلويات والمعلبات، والصندوق من أهم الأشياء التي يقوم العريس بجلبها للزواج.

أما بلانة الجديدة فقد شُيدت المساكن متلاصقة ومحدودة، كما تخلل القرية أسر غير نوبية، مما أذاب الخصوصية النوبية وأسلوب التكامل الاجتماعي والأمنى الذي توارثوه جيلاً بعد جيل في النوبة الأصلية.



صورة رقم (٣) نماذج الإسكان في بلانة الجديدة

ج - التعليم

ترتفع نسبة التعليم في بلانة حيث تصل نسبة المتعلمين إلى حوالي ٧٣ ٪ من أهالي القرية، وترتفع نسبة التعليم بين النساء حيث تصل إلى ٦١ ٪، ويوجد ببلانة خمس مدارس ابتدائية ومدرستين إعداديتين، وثلاث مدارس أزهريّة، انظر الجدول التالي^(١):

المرحلة التعليمية	مدارس بلانة
المرحلة الابتدائية	٥
المرحلة الإعدادية	٢

جدول رقم (٤) عدد المدارس حسب المرحلة في قرية بلانة لعام ٢٠١٢

أما المدارس الأزهريّة في بلانة فقد جاءت على هذا النحو^(٢):

(١) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، مرجع سابق، قطاع التعليم العام، ص ٣٤.

(٢) المرجع السابق، قطاع التعليم الأزهري، ص ٣٦، ٣٧.

عدد المدارس	عدد الفصول	عدد تلاميذ ذكور	عدد تلاميذ إناث	جملة	كثافة الفصل
٢	١٢	١٣٧	٩٦	٢٣٣	٤,١٩

جدول رقم (٥) التعليم الأزهرى بقرية بلانة (المرحلة الابتدائية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢

١	٣	٣٩	٠	٣٩	١٦	١٣
---	---	----	---	----	----	----

جدول رقم (٦) التعليم الأزهرى بقرية بلانة (المرحلة الإعدادية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢

.
---	---	---	---	---	---	---

جدول رقم (٧) التعليم الثانوى بقرية بلانة (المرحلة الثانوية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢

د - الصحة

كانت أهم المنشآت الصحية في النوبة القديمة هي مستشفى عينية، بالإضافة إلى وحدات صحية متنقلة هي عبارة عن باخرة متنقلة تستقر لفترة أسبوع أو أكثر في كل قرية لتقديم العلاج والدواء، وعلى ذلك قامت الحكومة بعد التهجير بإنشاء عديد من المنشآت الصحية أهمها (مستشفى نصر العام - مستشفى الحميات ببلانة) بإجمالى (١٥٠) سريرًا وعدد ٦٩ طبيبًا منهم ٩ إناث وعدد ٦٤٨ ممرضًا، وتركزت الجهود الأهلية في إنشاء عدد ٢ مستشفى خاص بها ٣٠ سريرًا وعدد ٨ عيادات خاصة وعدد ٢٠ صيدلية على مستوى مركز نصر، و قد أنشأت الدولة عددًا من الوحدات الصحية في بلانة لرعاية الأهالى وهى كالتالى^(١):

(١) المرجع السابق، قطاع الصحة، ٢٠١٢، ص ٥٣.

عدد وحدات	أطباء بشريين ذكور	أطباء بشريين إناث	أطباء أسنان ذكور	أطباء أسنان إناث	تمريض ذكور	تمريض إناث
٥	٤	٠	٢	٠	٦	٨٥

جدول رقم (٨) بيان بعدد وحدات الرعاية الأساسية وطب الأسرة بقرية بلانة عام ٢٠١١

هـ - الخدمات الاجتماعية

كانت قرية بلانة تعاني من نقص في الخدمات الاجتماعية والشبابية، إلا أنه بعد التهجير قامت الحكومة بإنشاء كثير من المنشآت الاجتماعية، فقد شجعت الدولة الأسر والجمعيات الأهلية على تنشيط الإنتاج وتطوير المجتمع عن طريق الجمعيات، انظر الجدول التالي: ^(١)

وحدات اجتماعية	أسر منتجة	جمعيات أهلية	دور مناسبات	دور حضانة	مشاغل فتيات	تحفيظ قرآن
١	٧٢٨	١١	١	١	١	١

جدول رقم (٩) بيان بخدمات الشؤون الاجتماعية في قرية بلانة حتى عام ٢٠١٢

و - الثقافة والرياضة

على الرغم مما كانت تتمتع به قرية بلانة من إبداعات فنية، إلا أنها كانت محرومة من أى منشآت ثقافية، وبعد التهجير تميزت بلانة بوجود العديد من الجمعيات الثقافية المتنوعة، التي تقدم خدماتها الثقافية لأهل القرية، و التي تعكس مستوى أهل بلانة وعراقة ثقافتهم، وقد أصبح هناك أربعة مراكز للشباب وناد رياضي، وملاعب مفتوحة يمارس فيها أهالي وشباب ونشء قرية بلانة الرياضة، والأنشطة الأخرى من الفنون المختلفة للموسيقى والغناء والرقص والقراءة، انظر الجدول التالي: ^(٢).

(١) المرجع السابق، قطاع التضامن الاجتماعي، ص ١١٣.

(٢) المرجع السابق، قطاع الشباب والرياضة، ص ١٠٢.

مكتبات	ملاعب مفتوحة	ملاعب كرة طائرة	ملاعب كرة قدم	أندية رياضية	مراكز الشباب
٤	٤	١	٩	١	٤

جدول رقم (١٠) مراكز الشباب والأندية الرياضية بقرية بلانة عام ٢٠١١

ويعتق أفراد مجتمع بلانة الديانة الإسلامية، فهم متدينون وقيمون الاحتفالات الدينية والمناسبات، وخاصة الزواج حيث تعتبر احتفالات الزواج من أهم الأحداث الاجتماعية التي يمارسون فيها مآثوراتهم الشعبية وطقوسهم الاعتقادية التي يتناقلونها، انظر الجدول التالى^(١)

عدد المساجد حكومى	عدد المساجد أهلى	عدد الأئمة	عدد مقيم شعائر	خدمات معاونة	عدد زوايا
١١	٤	٤	٢	١٥	٠

جدول رقم (١١) المساجد والزوايا والأئمة والخدمات المعاونة بقرية بلانة لعام ٢٠١١.

ز - النشاط الاقتصادى

كانت القرية قبل التهجير تمتد على مسافة كبيرة من نهر النيل، وكان أهلها يقومون بزراعة عدد كبير من الأراضى التى تُروى بالسواقي، حيث يشترك الكثير من الجماعات من أهل القرية فى ملكية الساقية الواحدة، فهى كانت تكفى لرى مساحة أكثر من ٥ أفدنة يقتسمون مياهها على ثلاث مرات بالتساوى، وكانت هذه السواقي تنتشر على طول الشاطئ عند الجسور التى أقامتها الدولة، وعندما عملت الدولة على ارتفاع الخزان لحماية أراضى القرية من الغرق، وعند انحسار مياه النيل عند فتح بوابات الخزان فى أشهر الصيف، أنشأ المزارعون قنوات ومجارٍ

(١) المرجع السابق، قطاع الأوقاف، ص ١٥٢

لسحب المياه إلى بئر الساقية حتى ينتهى موسم الحصاد، وبعد انتقالهم إلى الموقع الجديد عمل جزء بسيط فى الزراعة بعد أن قلت الرقعة الزراعية التى يمتلكونها، وامتحن الكثير منهم مهناً أخرى.

وقد كانت أشجار النخيل فى النوبة القديمة تمتد بطول شواطئ القرية، وكانت العائلات تشارك بعضها البعض فى ملكية النخيل، مقابل الشتل أو الرى أو الأرض، فهناك من يقوم بالتلقيح أو جنى المحصول فىكون له نصيب، وأيضاً يؤخذ جزء من المحصول قبل توزيعه لأولئك الذين لا يملكون نخيلاً مقابل خدماتهم أو مهنتهم كما فى المحاصيل الزراعية، وتقتضى مشاركة أكثر من عائلة فى النخلة الواحدة أو « البورة » اجتماع النساء حول النخلة لاقتسام المحصول، وكان التجار يأتون لترويج بضائعهم ومقايضتها بالتمر وجمع أكبر قدر منه، والأطفال من جانبهم لشراء اللعب، والفتيات لصناعة أطباق الخوص والأبراش، وقد كان معظم أفراد القرية يذهبون إلى أراضي النخيل طوال شهرى أغسطس وسبتمبر لجمع التمر، ومن تجارة محصول التمر يتعاون ما يريدون، وكذلك كانوا يحتفظون بأجود أصناف التمر لكى يستهلكوه حتى جنى المحصول الجديد فى العام التالى، أيضاً انصرف الكثير من السكان عن هذا لطبيعة الموقع الجديد، وعملوا فى زراعة محاصيل أخرى.

كذلك كانوا يقومون بتربية الأبقار والأغنام، وذلك لاعتمادهم على السواقي فى رى زراعاتهم، فقد كان لا يخلو بيت فى القرية من الأغنام والماعز، فهم يأكلون لحومها ويشربون ألبانها ويبيعون من إنتاجها للتجار الذين يأتون إليهم من الشمال، أيضاً كانت المرأة تقوم بتربية الدواجن من الدجاج والحمام والإوز والرومى، وكانوا لا يبيعون منها شيئاً؛ بل كانوا يتبادلونها فى مناسبات الأعراس والسفر والاستضافة.



صورة رقم (٤) جمع التمر

أما الآن وبعد انتقال القرية إلى الموقع الجديد، فلم يبق إلا القليل من الأسر هم الذين يقومون بتربية بعض الأغنام والدواجن، حيث انتشرت تجارة المواشى ومحال الجزارة والمحال التجارية، وقد أصبحت هناك وسائل رى متطورة حديثة، وتغيرت الحرف وحل محلها حرف أخرى مثل: محال البلاط، ومحال البيع المختلفة للوازم الحياتية، وكذلك يقوم السكان ببعض الأعمال والمشغولات اليدوية مثل: الخرز، والأطباق النوبية، والطواقي، والملابس الجاهزة.

أما الرقعة الزراعية فى قرية بلانة الجديدة فتقدر المساحة الزراعية بحوالى ١٣٦٥ فدان، وأغلب الأهالى يعتمدون على الزراعة، ومن المحاصيل الزراعية: القمح والشعير والبصل والحلبة والثوم والحمص والفاول البلدى والكر كديه والحناء والسّمسم والذرة الرفيعة والذرة الشامية والفاول السودانى والطماطم والباذنجان والفلفل والكوسة والملوخية والترمس والقصب والبطيخ والسبانخ

والبامية، ومن الفواكه: الخوخ والبرتقال واليوسفى والليمون والجوافة والمانجو والتين والعنب والموز^(١).

وكان أهل بلانة يعتمدون فى غذائهم على خبز خاص يصنع من الذرة بالمنازل، أما فى بلانة الحالية، فأصبح هناك مخبز لصنع الخبز، كما أصبح اعتماد أهالى بلانة على غاز البوتاجاز.

ح - احتفالات الزواج

وهى من أهم المناسبات الاجتماعية التى تتضح فيها معالم التمازج وتباين الإرث الثقافى العربى الإفريقى؛ حيث كانت تمارس فيها كثير من العادات والتقاليد التى تعبر عن وجدان الإنسان النوبى من غناء وإيقاع ورقص^(٢).

وكانت تبدأ فى النوبة القديمة فى فترة مبكرة، فعندما كان يبلغ الولد الحادية عشرة من عمره، كان أهله يختارون له الفتاة المناسبة لتكون زوجة المستقبل، فهم يفضلون الزواج الاندوجامى endogamy^(*) وعادة ما تكون بنت العم أو الخال أو العمة أو الخالة أو إحدى بنات الأقارب، وعندما يصل عمرهما سن الزواج، وهى عادة الثامنة عشرة، والحادية والعشرون للذكر، يقوم الأب أو الخال / العم بطلب يد الفتاة رسميًا من ذويها.

وكان النوبيون يفضلون هذا الزواج الاندوجامى حفاظًا على الأراضى الزراعية وأشجار النخيل والممتلكات الأخرى، فإن الإخوة والأخوات يشتركون فى ملكية ساقية ومجموعة نخيل، ورغبة منهم فى عدم تفتيت ممتلكاتهم وشيوعها بين العائلات، ولأن العريس والعروس سوف يستقرون فى بيت عائلة العريس

(١) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، مرجع سابق، قطاع الزراعة، ص ٧٧، ٧٨، ٨٢.

(٢) صفوت كمال، أفراس النوبة، القاهرة، مجلة الفنون الشعبية، يناير، ١٩٦٥ ص ٢٧.

(*) الاندوجامى: زواج الأقارب أو الزواج الداخلى، هو زواج اثنين اثنين تجمعهم رابطة الدم، من بين أهدافه المحافظة على بقاء واستمرار الجماعة وعدم اختلاطها، المرجع: إحدى محاضرات الأنثروبولوجيا الاجتماعية للدكتورة سلوى درويش، القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، ٢٠١٠.

الذى تخصص لها فيه غرفة، لكنهم كانوا لا يفضلون أن يشاركهم الغرباء في هذه الحياة العائلية، حيث كان الزواج الداخلى يساعد على تدعيم وتقوية وتماسك الجماعة، وعدم اقتطاع جزء من أرضها أو عدد من نخيلها.

وكانت أهمية الزواج النوبى تتمثل بعد يوم الاتفاق «الفرجار» بين العائلتين على تفاصيل الفرّح، حيث يقوم أهل العريس بزيارة أهل العروس ويقدمون ما يعرف بالشيلة (هدايا للعروس)، وبمجرد الإعلان عنه تتوافد نساء القرية على كل من بيت العريس وبيت العروس، تحملن كميات من أطباق الخوص (الكاريج) مملوءة بالحبوب والسكر والشاى من أقرب العائلات، حيث كانت هذه الكميات تساهم في توفير الطعام والشاى للناس طوال أيام الاحتفالات، وكانت الأعمال والتجهيزات توزع بين الرجال والنساء استعدادًا للفرّح، فبينما كانت تقوم مجموعة بعمل الشعرية وأخرى بعمل الخبز، كانت تتولى مجموعة ثالثة تجهيز جناح « الديوان» للعروسين بطلاء واجهته وواجهة البيت وتزيين الحجرات بالرسومات وأطباق الخوص والمرايا وأطباق الصينى والشعاليب^(١).

وكان استعراض موكب الشيلة يخرج متجهًا إلى منزل العروس، ولا يخرج العريس معهم، وتكون مع الشيلة بعض الفتيات تحملن «أطباق» من الخوص الملون بها بعض الهدايا، وقبل وصول الموكب إلى منزل العروس، يخرج كل من بالمنزل لاستقبال الموكب ماعدا العروس حتى دخول الشيلة، ثم تدخل العروس وتظهر بها في الشيلة من ملابس وهدايا أمام أهل وجميع المدعوين من النساء اللواتى تتغنى بأغانٍ تمدحن فيها العريس وأهله، وتقمن بعد ذلك باستعراض «الرقصة الوسطانية» أداء رقصة الشيلة التى تعبر عن فرحة النساء بإحضار هدايا العريس للعروس والدعاء بإتمام الزواج^(٢).

(١) الشعاليب: مفرد شعلوب « حامل للأغذية» يعلق أعلى منتصف الحجرة.

(٢) هانى على أبو جعفر، الرقص الشعبى النوبى، رسالة ماجستير "غير منشورة"، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للباليه، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٣.

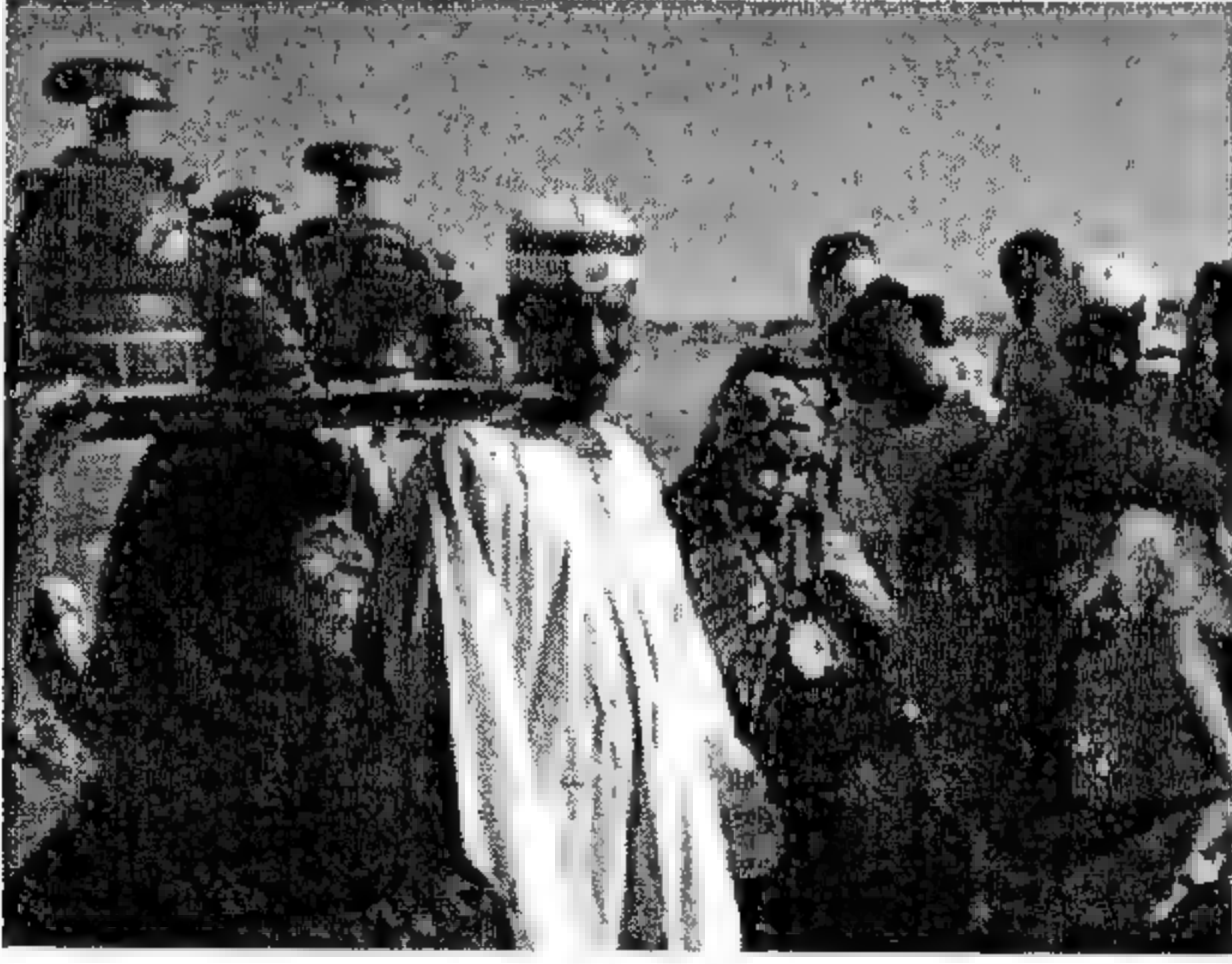
وبعد تحديد يوم الزفاف كانت أم العريس تُعد "طبقًا" مزخرفًا من سعف النخيل مملوء "بالفشار والتمر"، يتوسطه مخروط من الخشب المزخرف باللونين الأحمر والأصفر يُعرف بـ "الأجول" مملوء بعطور الصندل والمحلب، وتحمله إحدى أقارب العريس التي كانت ترتدي أجمل ملابسها وتتحلى بكامل زينتها، وتصحبها مجموعة من الفتيات تقمن بأداء الأغاني الفولكلورية^(١)، ويمرون بهذا الموكب الاستعراضى على بيوت القرية، حيث يعلنون عن يوم الزفاف، وكلما مروا على بيت تخرج النساء لاستقبالهن «بالزغاريد» والتهنئة والتعطر بشيء من العطور التي يحملونها في «الأجول»، ويأخذون شيئًا من «الفشار» أيضًا لتأكيد وصول الدعوة إليهم، وكان العريس وأصدقاؤه يمشون على الرجال في أعمالهم يدعونهم للفرح، ويستمر مرور استعراض مواكب الدعوة على القرية لمدة يومين أو ثلاثة أيام قبل يوم الحناء السابق ليوم الزفاف، والذي يتم فيه تخضيب كل من العروسين، حيث يحضر الجميع من الأهل والمقربين والمدعوين للعشاء.

وكان العريس يختار من بين أصدقائه شابًا يكون حارسًا له طوال أيام العرس، فيعطيه سيفًا ليقوم بحراسته من الازدحام والأطفال الكثيرة الذين يشغلونه، وقد يقوم بهذه المهمة حارسان أو وزيران حسب اختيار العريس، ويحمل أحدهما سيفًا ويحمل الآخر سوطًا، وكان يُعتقد أن هذين الحارسين حماية للعريس من الحسد والجن والشياطين.

وفي يوم الحناء وبعد تناول العشاء، كانت تقام الاستعراضات في حفلة الرقص التي تستمر حتى صباح اليوم التالي، وبينما الرقص والغناء في أوجه، يخرج العريس مع حارسه وأقاربه وأصدقائه وبعض فتيات العائلة في زفة استعراضية إلى مكان مخصص، لإجراء مراسم تخضيبه بالحناء بمصاحبة بعض الأغاني الجماعية، ويجلس العريس على بُرش يسمى «عجري» مستقبلًا القبلة،

(١) صفوت كمال، مرجع سابق، ص ١٠٥.

وتجلس في مواجهته أمه أوسيدة عجوز من أقاربه، وتكون على دراية بأنساب العائلات وأسماء الأقارب، حيث تتغنى بأعجاد عائلة العريس أثناء قيامها بتخضيبه بالحناء الممزوج بعطور الصندل والمحلب والمسك، وبعد الانتهاء من تخضيبه يعود إلى الاستعراض في حلقة الرقص^(١):



صورة رقم (٥) احتفالات الزواج صورة رقم (٦) ال (أجول)

أما يوم حناء العروس فكان أفراد العائلة والأقارب يجتمعون في منزل أهل العروس، وقليل من المدعوين أغلبهم من النساء أو الفتيات، حيث كانت الماشطة وهي سيدة عجوز تقوم بأعمال المساعدة في مناسبات تجهيز العرائس، فيُعد مكان في المنزل وتقوم الماشطة بدهن كل جسم العروس بالحناء، وخليط من زيوت الصندل والمحلب ودهن الكركار، وتبقى العروس بصحبة صديقاتها داخل هذه الحجرة حتى المساء، وتستعد لمراسم الحناء، وكانوا يذبحون عجلاً بعد ظهر هذا اليوم في بيت العروس، من أجل العشاء للمدعوين، ثم ينصرف المدعوون بعد ذلك إلى الساحة للاشتراك في احتفالات الرقص، ويبقى أفراد عائلة العروس وصديقاتها؛ حيث يُعد لها بُرش «عجري» جديد وتجري لها نفس مراسم احتفالية الحناء مثل العريس، بأن تمتدح التي تقوم بتخضيبها حسبها ونسبها وقدرها.

(١) مصطفى محمد عبد القادر، مرجع سابق، ص ٧١.

وفي يوم الزفاف وبعد عقد القران وذبح الأغنام، وبعد الانتهاء من العشاء في منزل العريس، يتقدم المغنون إلى منتصف الحوش، ويقومون بالضرب على الدفرف فتسرع النساء إلى الاصطفاف أمامهم، ويتراجع المغنون بهن وينسحبون إلى الخلف، وتتبعهن النساء إلى خارج البيت إلى أقرب ساحة، وعلى صوت الدفوف «وزغاريد» النساء يتوافد أهل القرية رجالاً ونساءً إلى الساحة للاحتفال، حيث يصطف الرجال خلف المغنين وتصطف النساء في مواجهتهم، وتشكل صفوف من الرجال والنساء حسب الرقصة التي يعلن عنها المغنى الذى يقود الفرع بتغيير الإيقاع والأغنية، فلكل أغنية إيقاعها ورقصها الخاص.

أما إذا كان العريس ممن أتموا قراءة القرآن كاملاً في الكتاب (من حملة الزرافا) فكان يجري له احتفال - استعراض - خاص، حيث يخرج مع أصدقائه بعد ظهر يوم الزفاف، وقبل عقد القران يقصد شاطئ النيل، وعند الاقتراب منه يركض العريس ويركض أصدقاءؤه خلفه، محاولين اللحاق به دون أن يسبقوه حتى يصل إلى شاطئ النيل، ويغرز سيفه في الماء، أثناء ذلك يتوقف الأصدقاء عن ملاحظته، ويخلع العريس ملابسه ويسلمها إلى وزيره، ويلقى بنفسه في النيل ويتبعه أصدقاءؤه ويتسابقون في النيل لبعض الوقت، ثم يخرج العريس ويرتدى ملابس جديدة ويعطى ملابسه القديمة لوزيره أو يأخذها أصدقاءؤه، ثم يعود الجميع دون إقامة حلقة للرقص، وكان يستعاض عنها بإقامة حلقة ذكر يُدعى إليها ولإحيائها أفراد الطرق الصوفية، ينشدون بعض القصائد الدينية في مدح النبى (صلى الله عليه وسلم) ولا تشارك النساء في هذه الحلقات وتكتفى بجلوسهن خلف الحلقة «ترغردن»^(١).

وقد ارتبطت طقوس الزواج النوبى ارتباطاً وثيقاً بالنيل؛ بل كانت الحياة الاجتماعية كلها ذات صلة مباشرة به، فضلاً عن ارتباطهم الاقتصادى والتجارى

(١) المرجع السابق، ص ٧٣.

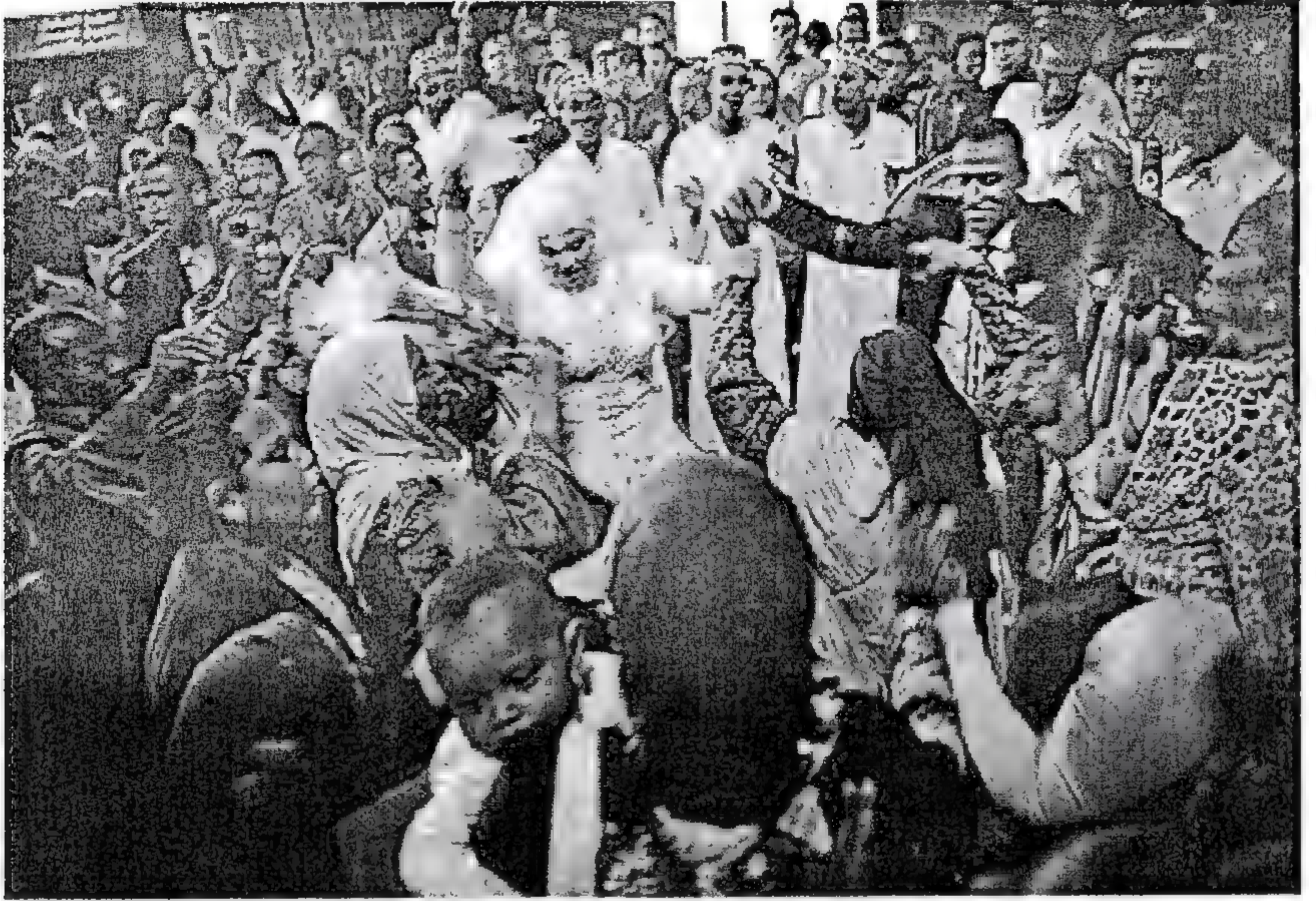
به، فكان العريس يصحب عروسه إلى النيل في صباح يوم الزواج ليتراشقا بالماء، ويغسلا وجهيهما، ويأخذ كل واحد منهما نباتاً أخضر يعلقانه على الدار^(١).

أما الآن فأصبح الزواج «أكسوجامى Exogamy»^(*) والدعوة إلى حفل الزفاف أصبحت تطبع في «كارت» وكذلك يتم الإعلان عن الفرح عبر «ميكروفونات» المساجد، أو بالمواتف المحمولة، وعلى هذا فلم تعد هناك حاجة إلى الدعوة الشخصية بالأجول، ولم تعد الأدوات التقليدية متوفرة الآن مثل «الأجول والجوبر»، وكذلك لم يعد العروسان يلتزمان بالأزياء التقليدية، بل أصبح العريس يرتدى ملابس حديثة، والعروس ترتدى فستان زفاف أبيض وطرحة، وأصبحت تذهب إلى الكوافير و«الحنانة»، ولم تعد الفتيات تقبلن تخضيب أيديهن وأرجلهن بالحناء كما كان في السابق، بل أصبحن يعتمدن على «الحنانة» للرسم بأشكال ورسومات حديثة، وكذلك أصبحت معظم الأفراح تقام في النوادي ومراكز الشباب وصالات الأفراح والساحات العامة، بمعاونة الفرق الفنية، التي تقوم بأداء الغناء بواسطة مكبرات الصوت على أنغام الأورج، ومشاركة أهل العروسين الرقص، الذي أصبح يؤدي في رقصة واحدة، يبدأ وينتهى بها الاحتفال.

لم تكن استعراضات احتفالات الزواج عند النوبيين مجرد مناسبة يجتهدون في إتمامها والانتهاؤها منها، بقدر ما كانت تظهر قدرتهم على احتشاد طاقاتهم للاستمتاع وإمتاع الآخرين بطقوس واحتفالات هذه المناسبة، فكان كل فرد في القرية من الرجال يُجهز ملابس جديدة لهذه المناسبة، وكذلك كانت نساء العائلة تعمل على استعارة أكبر قدر ممكن من الحُلَى، وقد ارتبطت بهذه المناسبة الكثير

(١) علي زين العابدين، فن صياغة الحلل الشعبية النوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٨٧.

(*) أكسوجامى: زواج خارجى، أى من خارج الأقارب، المرجع: إحدى محاضرات الأنثروبولوجيا الاجتماعية، مرجع سابق.



صورة رقم (٧) احتفالات الزواج النوبى الحديث

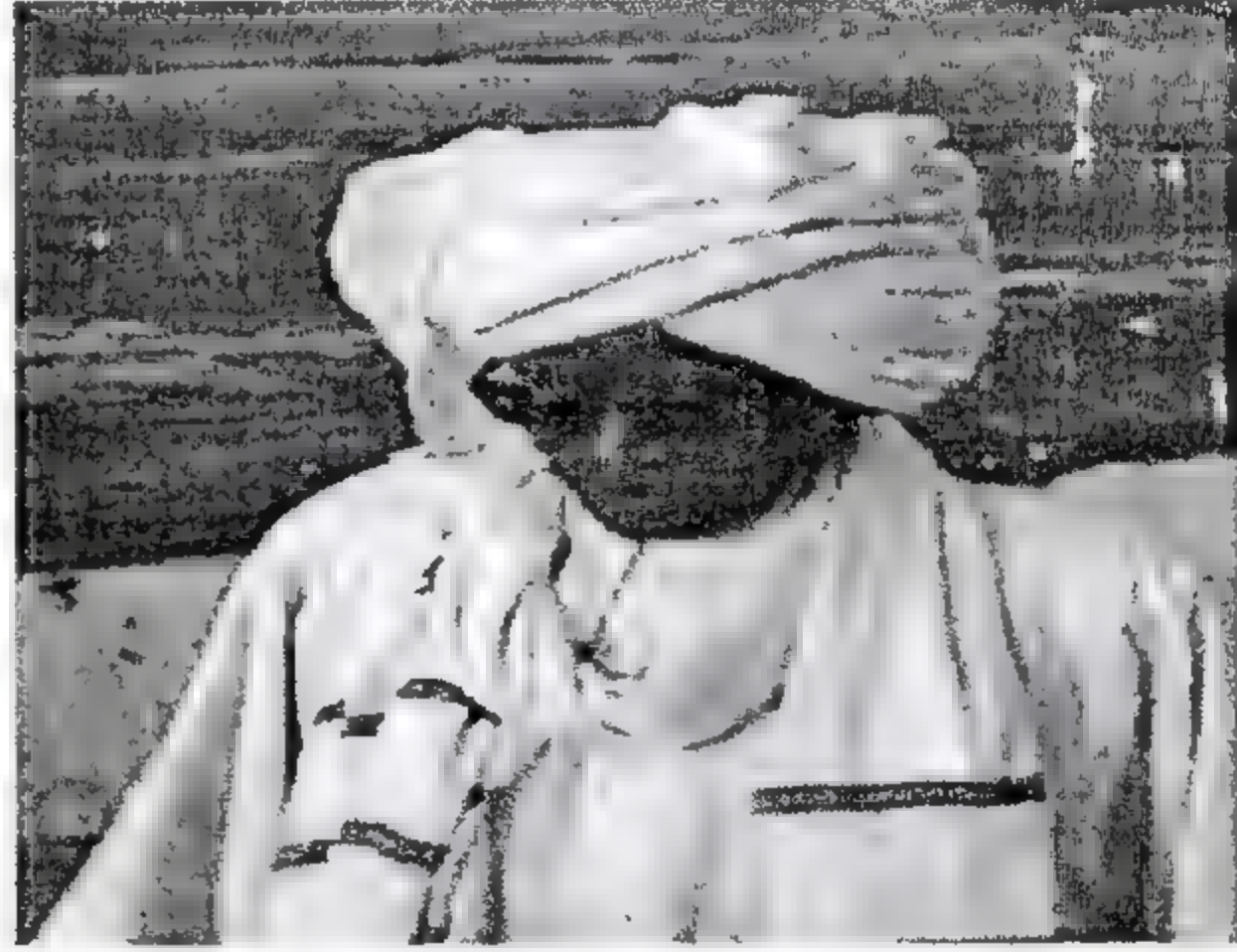
من العادات التى يمارسها الأفراد كبارًا وصغارًا، فعلى سبيل المثال لا يليق أن ينام أحد بينما حفلات الرقص فى أوجها، كذلك كان يتنافس الكبار على البقاء لأطول فترة فى استعراضات حفلات الرقص، وتتنافس السيدات فى أنواع الرقصات المختلفة^(١).

ط - الزى والحلى

يفضل النوبيون عمومًا اللون الأبيض فى معظم ملابس الرجال، وتبدو المؤثرات الإسلامية أكثر وضوحًا فيه؛ إذ بعد أن كانوا يرتدون الملابس القصيرة، أصبحت ملابسهم أقرب لملابس القبائل العربية التى تأثروا بها، فأصبح النوبى يضع على رأسه غطاءً يتخذ شكل طاقيّة من القماش الأبيض يلف عليها خرقة

(١) مصطفى عبد القادر، مرجع سابق، ص ٧٠.

صغيرة تعطيها شكلاً أقرب إلى العمامة، حيث تكاد تكون الأزياء النوبية موحدة، ولا تختلف باختلاف القرى ولا تختلف كثيراً حتى باختلاف المناطق^(١).



صورة (٨) ملابس الرجل النوبى

ويرتدى الرجال (جلاب) من القماش الأبيض وأحياناً من اللون الأزرق السماوى أو السمنى، ويتفاوت نوع القماش بحسب الوضع الاجتماعى للرجل وإمكاناته المادية، و(عراجى) وهو قميص من القماش الأبيض، ويتفاوت نوعه أيضاً حسب الإمكانيات، ويرتدى (عمامة بيضاء)، ويرتدى الشباب دون سن الزواج (الجلاب) من أى لون و(طاقية) دون العمامة و (العراجى) وقد انتشر فى الآونة الأخيرة الجلاب الخليجى والسروال، ويغلب لبس الطواقى الملونة عند الشباب دون العمامة أيضاً.

أما الزى النسائى فيتميز بالتنوع على حسب العمر والحالة الاجتماعية، فنجدها قبل الزواج ترتدى الجلاب مطرزا بالألوان الخفيفة والهادئة، وبعد الزواج ترتديه بتطريزات ثرية، وبألوان زاهية يغلب عليها الأحمر، الذى لا يسمح لها بارتدائه قبل الزواج، ويتمثل الزى فى:

(الجرجار) وهو الزى الرئيسى للمرأة النوبية فى كل المناسبات وهو من القماش الأسود الشفاف، وأحياناً من اللون الأزرق، وهو من قماش الفوال الأسود أو

(١) جون لويس بوركهارت، رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان، ترجمة فؤاد أندراوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة ميراث الترجمة، عدد ١٠٤٤، ٢٠٠٧، ص ١٢٣.

التُّل بحسب سن المرأة، حيث له كرايش عند الأكمام وطرفه السفلى، وتتوسطه كسرات متدرجة، تجرّجره المرأة خلفها ومن هنا سُمى بالجرجار، وتلبسه المرأة المتزوجة فوق فستان عادى أو جلباب بحسب الأحوال والمناسبة، أما الفتيات دون سن الزواج فترتدين الجلابيب الملونة والمزركشة دون الجرجار.

(الكومن) وهو من القماش الأسود الثقيل، يخاط يدويًا فضفاضًا على شكل أجنحة وله ذيل قصير يغطى كعب المرأة، ويزيل آثار أقدامها، وهو الزى الأساسى لكبار السن من النساء ويتميز باتساعه الكبير.

(الطرحة) قطعة من القماش الأسود يكون غالبًا من قماش الشيفون وتشتهر الطرحة النوبية بالتطريز بالخرز الملون عند أطرافها فى تشكيلات هندسية يغلب عليها أشكال المثلثات.



صورة رقم (٩) الجرجار صورة رقم (١٠) الكومن صورة رقم (١١) زى امرأة نوبية

ويعتبر «ثوب الدس» كما كان يطلق عليه قديماً، وهو أهم ثوب لدى المرأة النوبية؛ فهو يستغرق وقتاً طويلاً فى إعدادة وتطريزه، وقد يصل إلى عدة أشهر،

ويتميز بالألوان الزاهية من (الأحمر والأخضر أو الفوشيا والساوى)، ولا تستعمله إلا في الأعراس.

وبالنسبة للملابس التي يرتديها العروسان، فيرتدى العريس جلبابًا أبيض من القطن، وشالًا من الحرير، وعمامة بيضاء على الرأس، ويضع في قدميه خفًا أحمر اللون، أما في الحياة اليومية، فهو لا يرتدى سوى اللون الأبيض أو البتي منه، أما العروس فتتحدى بثلاثة أنواع من الأغطية، الغطاء الأول شفاف للوجه والثاني ملون فوق الرأس، والآخر من القماش الأبيض الثقيل يغطي به الرأس بالكامل.

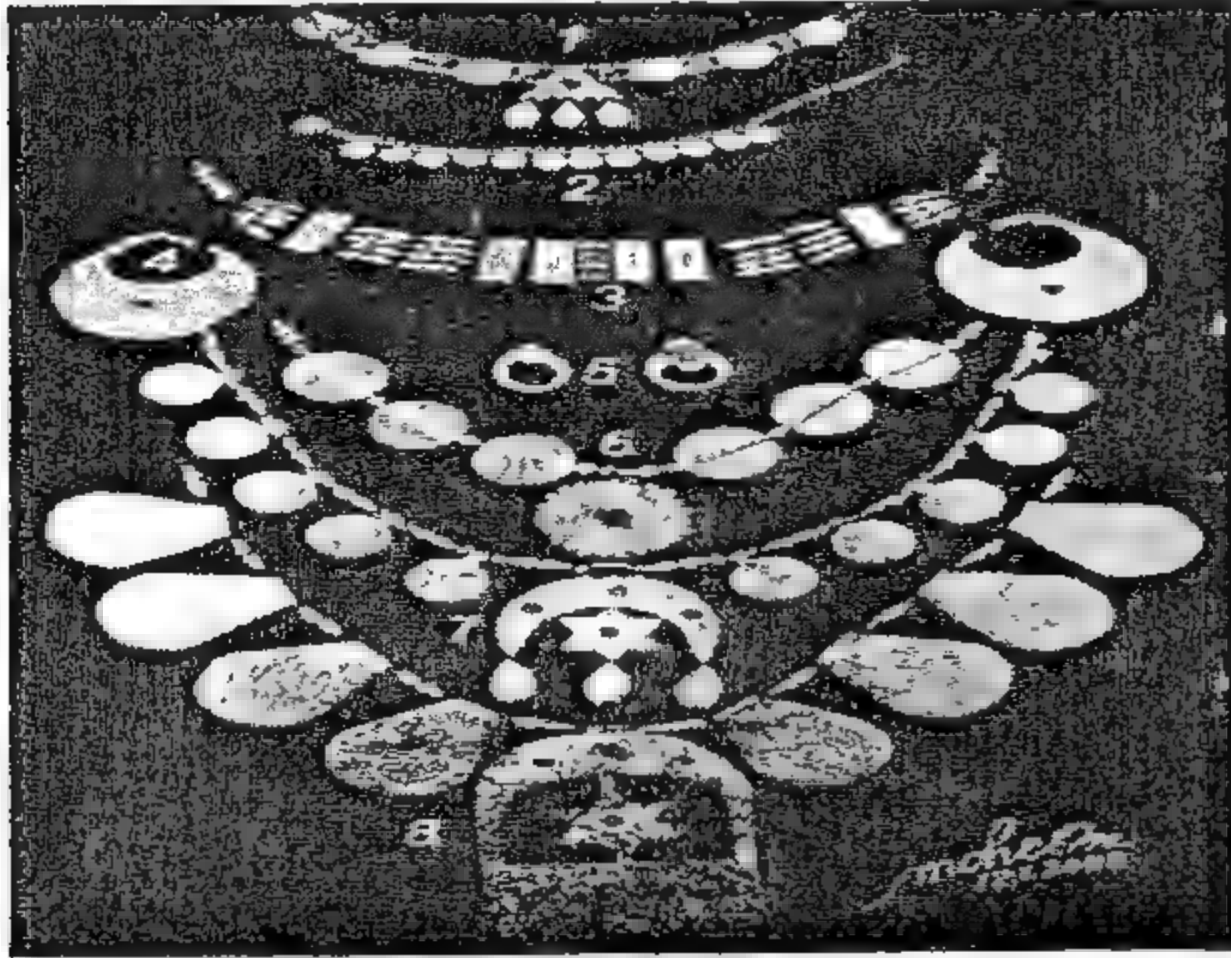
وقد تحلى عرائس مجتمع بلانة الآن عن هذه الازياء التقليدية، وأصبح معظم الشباب يرتدى الملابس العصرية ” البدلة ”، وكذلك الفتيات يرتدين فساتين الزفاف العصرية البيضاء.

أما الحُلَى، فقد أخذ النوبيون كثيرًا من أسماء الحلى التي كانت تتخذها القبائل العربية زينة لنسائها، ومنها ماهو من الفضة والذهب، ومنها ما هو من العاج؛ حيث دخل الأثرالنوبى عليه بما يحمله من رموز أكتسبها من ثقافات متعددة كالنجمة والمثلث والهلل، وتختلف الزينة بحسب أعمار النساء ومراحل أوضاعهن الاجتماعية، فالفتاة لديها نوع معين له أسماء معينة، وللفتاة البالغة كذلك نوع واسم ورسم معين من الحلى، وللمرأة المتزوجة أيضا حليها بأسمائها ورسمها^(١).

وتتنوع أسماء الحلى النوبية ما بين (الجكد، والزام، والكردان، والزيتونى) وغيرها من الأسماء التي تزيد بشرة سمرات النوبة تألقًا وبريقًا تحت لمعان حليهم الذهبية، ف(القرط / الحلق) هو الأكثر شيوعًا بين النساء هناك، ويتنوع

(١) على زين العابدين، مرجع سابق، ص ٨١.

اسمه وتصميمه أيضاً، فهناك (القرط البلتاوى) أو (الزمام)، وهو مصمم على شكل الهلال، تزيينه الزخرفة النوبية التقليدية، من خلال مثلثات متجاورة في صفين، مصنوعة بطريقة النقش بالأقلام، أو المقاطع في خطوط غائرة، ويعتبر هذا القرط من الحلى الأولى في بلاد النوبة، وكان يصنع حتى وقت قريب من الفضة، وهناك أيضاً (قرط الفدو)، وهو قرط ذهبى على شكل الهلال أيضاً، ولكنه أصغر حجماً ووزناً من أقراط البلتاوى، ويُعلق في أعلى عظمة الأذن، ويزخرف الهلال بثلاثة صفوف متتالية من المثلثات المحفورة، في وسطها تاج تحيط به من الناحيتين أوراق أغصان نباتية وزهور، أما (قرط عكش) فهو قرط مزخرف برموز وزخارف بارزة، وفي وسطها طاووسان متقابلان بينهما صف رأسى من ثلاث وحدات شبه هندسية، على قمته سعة نخيل^(١).



صورة (١٢) نماذج من الحلى النوبية (الجكد والبيه والبلتاوى)

أما حلّى الرأس، فهو تاج المرأة وقمة زينتها، فيصنعون (حلية الشاوشاو) من الفضة لتعلق على جانبي الرأس، فتسدل بجوار الأذنين حتى تصل إلى الأكتاف، ويصل بين طرفى الحلية شريط يمر ويثبت فوق الرأس، أما الأجيال الحديثة لا تمتلك تلك الحلية الفضية، ولكنهم قلدوها بأخرى صنعوها على شكل أشرطة من الخرز تعلق في الشعر وتتدلى على جانبي ومؤخرة الرأس حتى الأكتاف، وفي

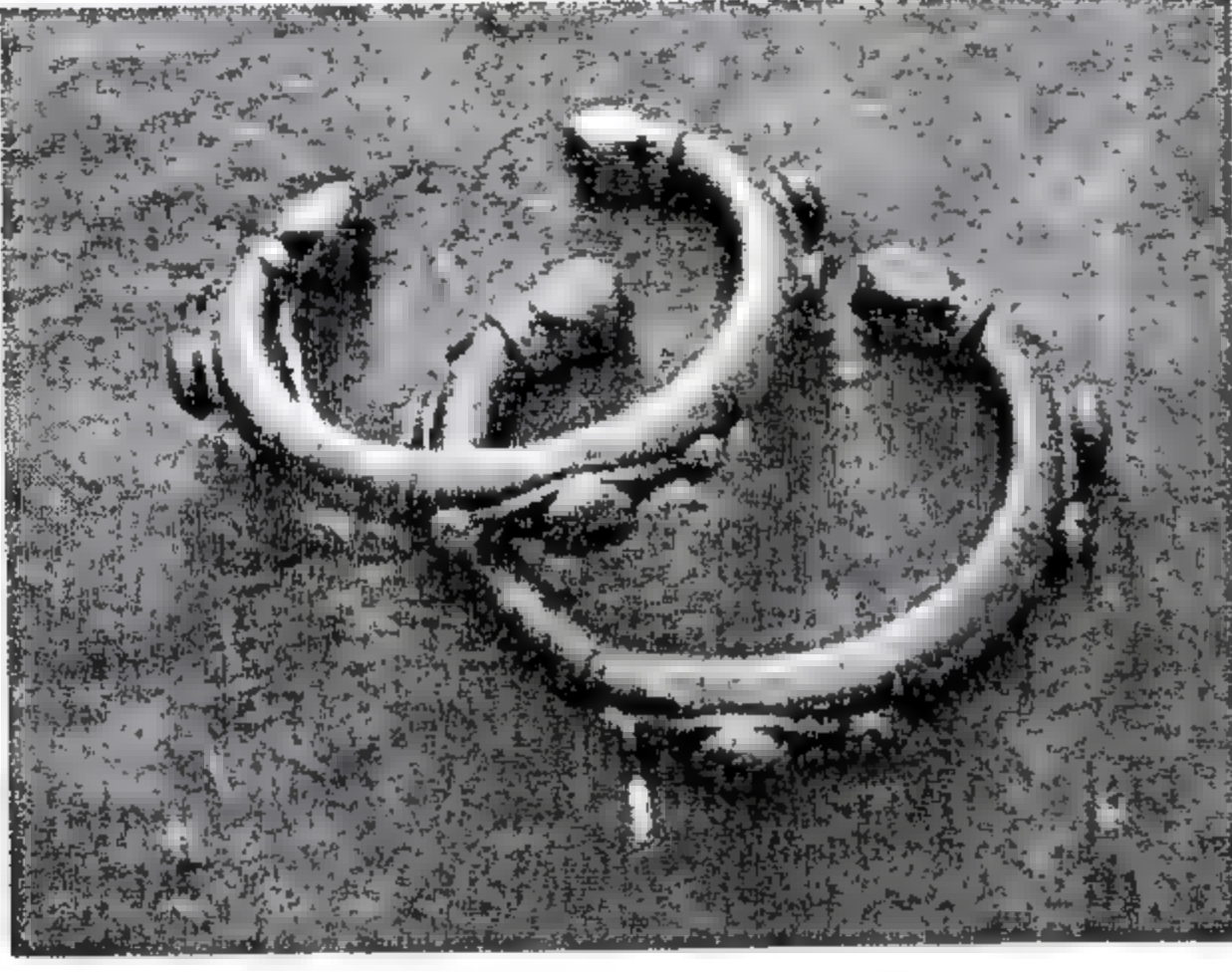
(١) المرجع السابق، ص ٨٢، ٨٣.

حلى نساء النوبة ما يعرف باسم (فضة الرحمن / قص الرحمن) وهى على شكل مثلث يرتكز على مستطيل ينتهى بحلقة مستديرة مفرغة يعلق منها على جبهة المرأة، وعلى المثلث نقوش بارزة من أشكال الأهله والنجوم، وهى حلية ذهبية مزخرفة يتم ارتداؤها مع حلية أخرى للرأس تسمى (الرسان) وهى عبارة عن سلسلة، تتدلى منها (١٢) وحدة صغيرة بشكل مخروطى تشبه كل منها زهرة اللوتس، وفى أسفلها هلالان متجاوران تعلو كلا منهما نجمة صغيرة.

أما (قلادة البيه) وهى قلادة تشبه الكردان إلى حد ما، وتتكون من ٦ خطوط مسطحة مخروطية الشكل، عليها رموز وزخارف بارزة لأهله ونجوم، تتوسط الجزء الأعلى منها نجمة خماسية، وفى وسط القلادة دلالية مستديرة عليها تشكيل بارز، تسمى (ما شاء الله)، و (الجكد) وهى قلادة أيضًا أو عقد يلبس حول العنق ويتدلى على الصدر بطول أقل من «البيه» وهو مكون من ستة أقراص مستديرة ومسطحة ليس عليها أية نقوش وتتوسطها قطعة مستديرة منقوش عليها بعض الأهله والنجوم تسمى (فرج الله)، وكذلك (الرشمة) وهى عبارة عن سلسلة مزدوجة تتدلى منها قطع مستديرة صغيرة تعلق بها قصة الرحمن على جبهة المرأة، وحلى (سافا / شف) وهى عبارة عن مربعات مفرغة من الداخل مكونة من ٩ حبات تصف إلى بعضها بخيط يفصل بين حباتها حبات من الخرز أو مستطيلات صغيرة من الذهب.

وتُزين رقبة المرأة حُلَى (الرَسَنُ) وهى عبارة عن سلسلة تتدلى منها اثنتا عشرة حبة من وحدات دائرية مسطحة صغيرة تعلق بها حلية القص الرحمن على الجبهة، وكذلك (باجُول / جسمة) وهى حُلِية صغيرة تلتصق بأحد جانبي الأنف، وكذلك (الحجل) خلخال القدم يصنع من الفضة على شكل دائرة مفتوحة عند طرفيها تزيينه بعض النقوش الغائرة، أما طرفا الخلخال، فهما عبارة عن رأسين كل منهما مكعب أجوف مشطوف الزوايا يشبه الكرة^(١).

(١) المرجع السابق، ص ٩٠.



صورة رقم (١٣) عقد مصنوع من الذهب على شكل
حبات الرمان - أكتشف في بلانة (متحف النوبة)



صورة (١٦) أسورة من الفضة
اكتشفت في بلانة (متحف النوبة)

صورة (١٥) بلتاوى

هذه هى أهم الحلى النوبية التى كانت النوبيات تحرصن على إقتنائها « وكانت تصنع من الذهب الخالص، ذهب بندقى فهن لا تفضلن الذهب المخلوط بالنحاس أو العيارات الأخرى بل وتشاء من منها^(١).

هذه الحلى لم تكن للزينة فقط بل كان لها دلالات رمزية أخرى فى طرق استخدامها بخلاف استخدامها للزينة فى الأعراس، فعندما تكون المرأة فى

(١) المرجع السابق، ص ٩٣.

كامل زيتتها بكل أنواع الحلّى فتعطى دلالة على أنها عروس لم يمر على زواجها أربعون يومًا بعد، أو أن عريسها الذى جاء من المدينة للزواج لم تنته إجازته ولم يغادر القرية بعد، وترمز بعض الحلّى إلى دلالات أخرى مثل قصة الرحمن، فإذا رفعتها المرأة مقلوبة فوق شعرها وليس على جبهتها فتعرف أنها أرملة اضطرت إلى المشاركة فى زفاف أحد أقاربها، وإذا جعلتها يمينًا أو يسارًا فتُعرف بأنها مطلقة اضطرت أيضًا إلى التزين بها للمشاركة فى زفاف أحد أقاربها، أما إذا خلا وجه المرأة وصدرها من أى نوع من هذه الحلّى، فهى تدل على أنها أرملة لم يمض على وفاة زوجها عام كامل.

هذه الحلّى ليس من الضرورى أن يمتلك العريس كل هذه الكمية من المصوغات لتقديمها عند عقد القران، ولكن كان يشارك الأهل والمقربون ممن يملكون أية مشغولات ذهبية، بتقديمها لأسرة العريس كنوع من الاستعارة لتقديمها أمام الشهود عند عقد القران، ثم تعيدها إليهم بعد انتهاء مراسم الزواج، وكذلك معظم المصوغات التى تتزين بها أقارب العروسين على صدورهن وجباههن فى حلقات الرقص هى أيضًا كانت تستعار من تلك العائلات المقربة لهم.

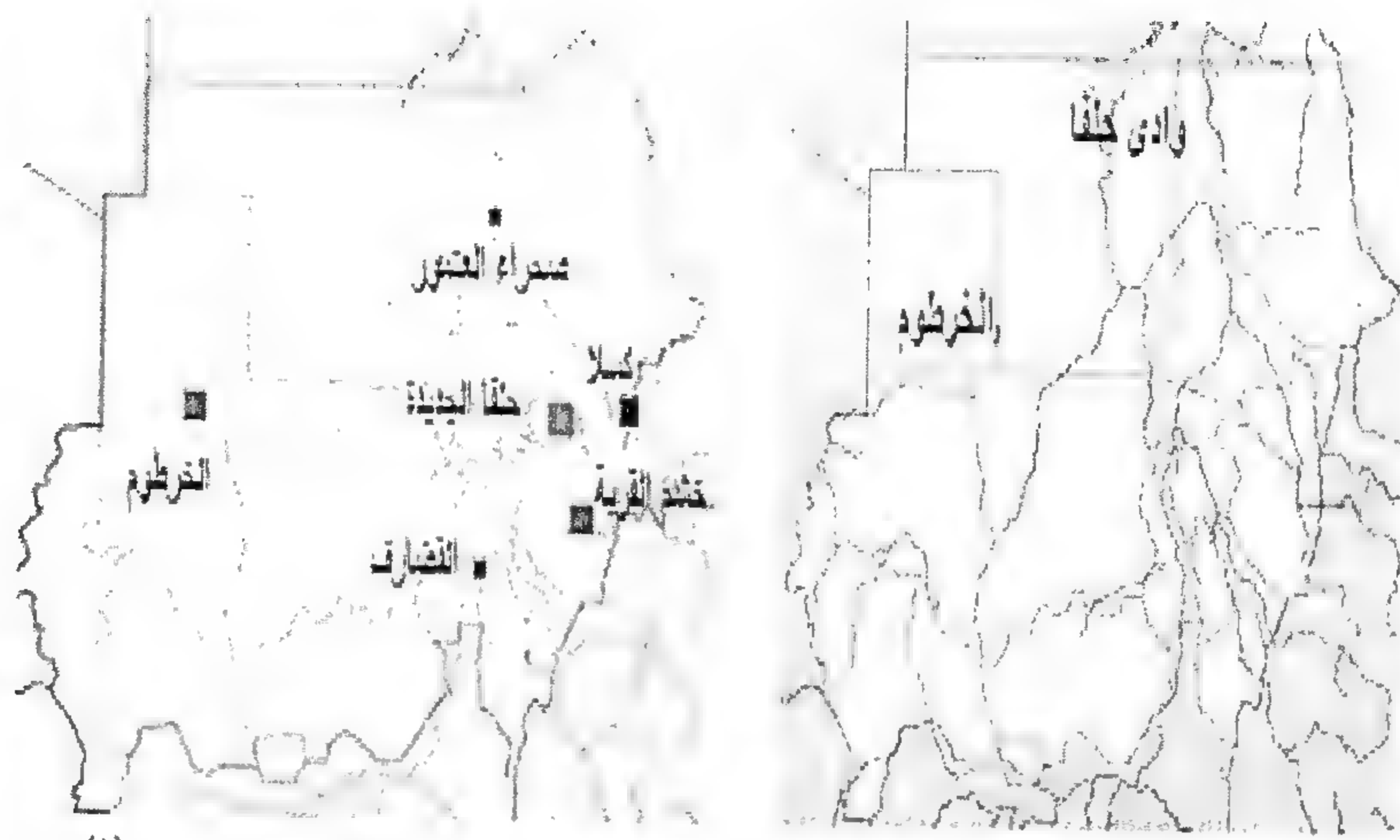
ثانيًا: مجتمع حلفا الجديدة

١ - الملامح الأيكولوجية

تقع منطقة حلفا الجديدة في إقليم سهل البطانة الممتد من الشرق حتى وسط السودان، والواقع على نطاق السفانا الجافة، ويحدها من الشمال صحراء العتمور، ومن الجنوب خشم القرية والقضارف، ومن الشرق كسلا، ومن الغرب الخرطوم، ويشق المنطقة نهر عطبرة من جهة الجنوب الشرقي نحو الشمال الغربي ليلتقى بنهر النيل عند نقطة مقرن عطبرة، وذلك قبل اقترانه برافده نهر ستيت من جهة الشرق، وتقع في ولاية كسلا بالسودان، وتقع حلفا عند تقاطع خط العرض ١٥، ١٩ درجة شمالاً، وخط الطول ٣٥، ٣٦ وتبعد عن العاصمة الخرطوم بحوالى ٣٦٧ كم شرقاً^(١).

تعتبر حلفا بوابة السودان الشمالية وأولى مدنه المرتبطة بمصر منذ قرون طويلة، وقد قامت حلفا في منطقة حضارات قديمة في مقدمتها الحضارة المصرية والنوبية والرومانية والمسيحية والإسلامية، وتأثرت ببناء السد العالي في منتصف القرن العشرين في مصر، حيث غمرتها مياه بحيرته وهُجّر سكانها إلى

(١) حلفا القديمة، والجديدة WWW. ar.wikipedia.org - انظر أيضًا www.wadihalfa.com،
والشبكة المعلوماتية العالمية Geo Hack



خريطة رقم (٦) حلفا الجديدة^(١)

خريطة رقم (٥) حلفا القديمة

٢ - الملامح التاريخية

شرق السودان، قبل أن يُعاد إحيائها مجدداً وتطویرها على ضفاف بحيرة السد المعروفة باسم بحيرة النوبة (وبحيرة ناصر في مصر).

وحلفا من المدن التاريخية التي نشأت بين الشلالين الأول والثاني في موقع بوهين القديمة عاصمة الأسرة النوبية الثانية، على الضفة الشرقية لنهر النيل، وتتميز مدينة حلفا بخصائصها التاريخية، حيث كانت تحتوى على مجموعة كبيرة من الآثار الفرعونية والنوبية والرومانية والقبطية، وقد أنشأت حلفا الجديدة خصيصاً لتوطين سكان مدينة وادي حلفا التي غمرتها مياه بحيرة السد العالى، وقد شُيّدت مساكنها على طراز واحد، لذلك ارتبط تاريخها بإنشاء السد العالى.

وقد ذكرت بعض الروايات أن اسم حلفا اشتق من موقعها «وادي» حيث تكثر فيه نبات الحلفا، إلا أن هناك من يرى بأن كلمة وادي هي تحريف للفظ «آد» النوبية وتعنى البحر أى النهر، وكانت حلفا تسمى آد حلفا، ثم حُرّف الاسم

(١) المصدر السابق.

فأصبح «وادي حلفا» ثم حلفا الجديدة، كما يطلق عليها اختصارًا حلفا^(١)، بينما حملت القرى أرقامًا بدلًا من أسماء القرى التي تم تهجير السكان منها كما أوضحْتُ ذلك من قبل.

وإبان الثورة المهدية أقام الجيش المصري معسكرًا لحماية الحدود خارج المدينة، حيث كان يضم مستشفى وسجنًا عسكريًا ومسبكًا لصهر الحديد ومنزل الحاكم، وعندما اشتبك الجنرال البريطاني جرانفيل باشا مع جيش المهدي في معركة توشكى عام ١٨٨٥، توقف زحف القوات المهدية نحو مصر، وترك الخليفة عبد الله التعايشى كارًا من حلفا وسواكن للانجليز ولم يبسط سيطرته عليهما، ولم تمر قواته عبر حلفا عندما كانت في طريقها إلى مصر، بل سلكت طريق الصحراء، وقد شكلت المدينتان نقطة انطلاق للقوات البريطانية المصرية ضد جيوش المهدية، وقد عُذلت الحدود السودانية المصرية بموجب اتفاقية الحكم الثنائي التي نصّت على أن لفظ السودان يطلق على جميع الأراضي الواقعة جنوبًا عند خط عرض ٢٢ درجة شمالًا، وهذا يعنى أن الحدود أصبحت تقع عند نقطة جبل الصحابة على بعد ٥ كيلومترات شمال حلفا، وبذلك دخلت حلفا ضمن حدود السودان، وفي عهد الخديو إسماعيل بدأ بناء السكة الحديدية في السودان لأسباب استراتيجية عسكرية واقتصادية، فارتبط تاريخ السكك الحديدية في السودان بتاريخ حلفا، حيث امتد منها خط السكة الحديد إلى مناطق السودان الأخرى حتى الخرطوم، وفي عام ١٩٠٠م أنشأ البريطانيون مقرًا لقواتهم على بعد ٥ كم من المدينة، وشيدوا إلى جواره محطة للسكة الحديدية وحيًا سكنيًا لموظفيهم، وفي عام ١٩٠٧م أصبحت حلفا المقر الرئيسى للبريطانيين في المنطقة، وفي عام ١٩٥٩ قبلت الحكومة السودانية إغراق المدينة في بحيرة السد العالي، وتم نقل معابد بوهين وسمنة شرق وغرب وكاتدرائية فرس إلى متحف

(١) منيب إبراهيم فقير، صفحات من تاريخ وادي حلفا، الخرطوم، دار أس. ام للنشر، ٢٠٠١، ص ٣٢.

السودان القومى بالخرطوم، وفى عام ١٩٦٤ تم تهجير سكانها النوبيين إلى منطقة حلفا الجديدة بالبطانة شرق السودان^(١)

٣ - الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية

أ - السكان

يعيش فى مدينة حلفا الجديدة العديد من المجموعات السكانية إلى جانب الحلفاويين، حيث هاجر الكثير من السكان إليها من الكنوز والجعافرة والعليقات والبصالوة، بالإضافة إلى مجموعات أثنية أخرى تقطن المنطقة، كالهذندوة والبنى عامر ومجموعات من منطقة البطانة بوسط السودان كالشكرية وغيرهم، ويشكل الحلفاويون الأغلبية العظمى للسكان هناك، وتعتبر حلفا الجديدة واحدة من المدن السريعة النمو والتطور فى السودان خلال السنوات الماضية، حيث يبلغ إجمالى عدد سكان حلفا الجديدة قرابة ٢١١ ألف و ٨٦٤ نسمة (تعداد ٢٠٠٨) انظر الجدول التالى^(٢):

محلية / المجلس	الإجمالى	الذكور	الإناث
حلفا الجديدة	٢١١, ٨٦٤	١٠٧, ٠٠٦	١٠٤, ٨٥٨

جدول رقم (١٢) يوضح تعداد سكان حلفا الجديدة لعام ٢٠٠٨

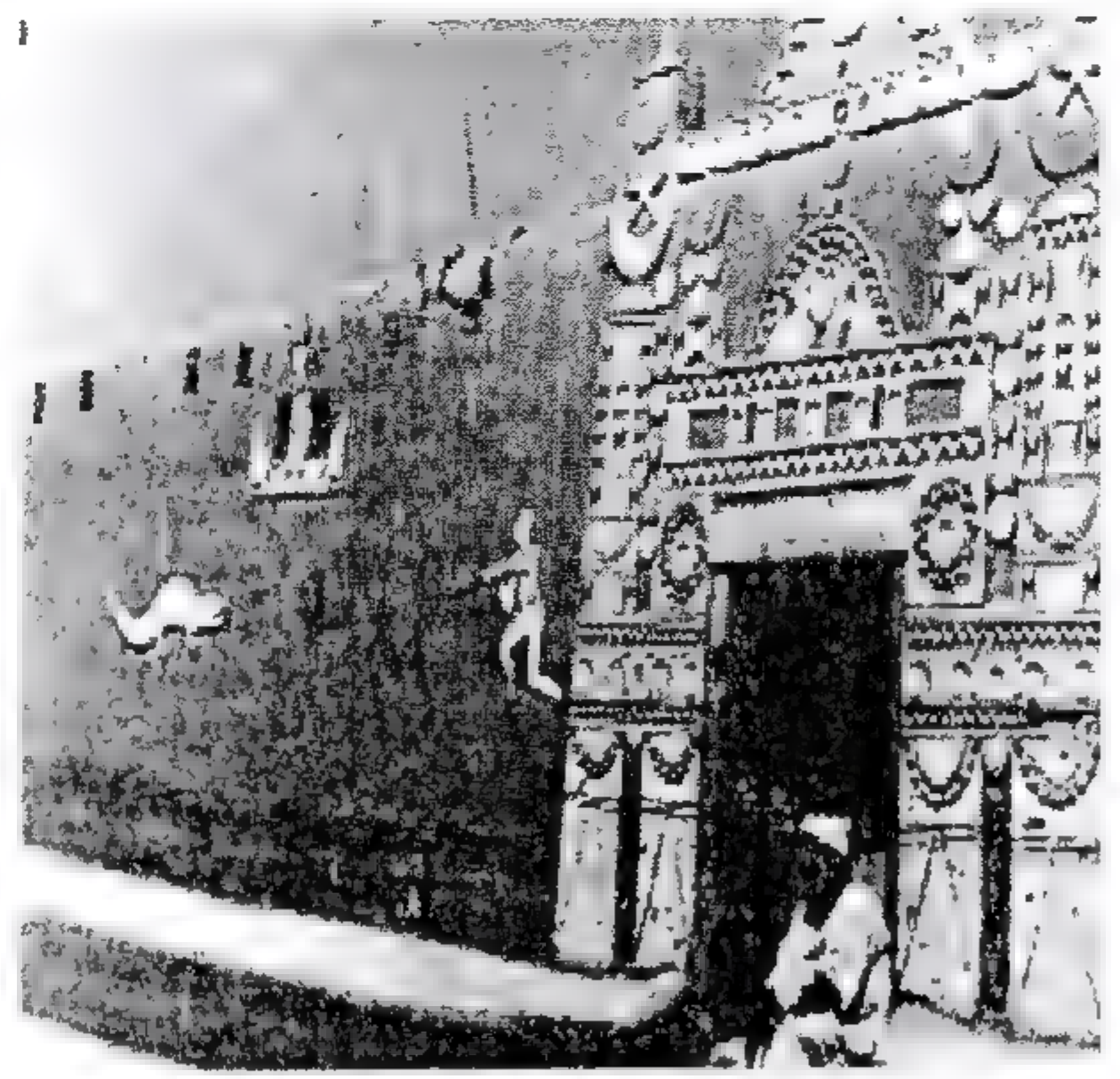
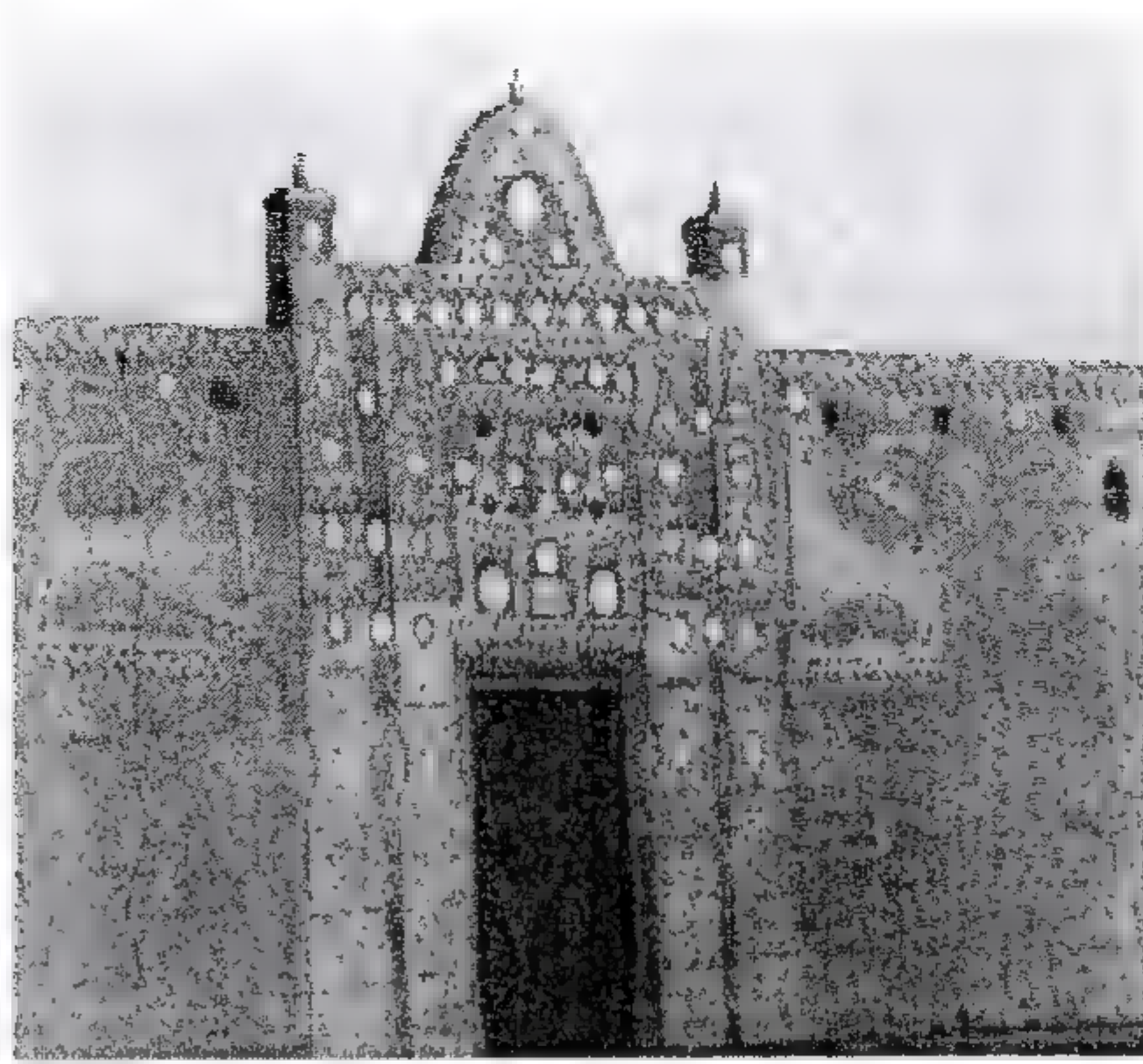
ب - المنازل

اعتمدت خطة توطين سكان وادى حلفا فى منطقة خشم القربة المحافظة على الترابط الأسرى وتماسك المجتمع، وبناء مدينة جديدة إلى جانب عدد من

(١) نعوم شقير، جغرافية تاريخ السودان، الخرطوم، دار عزة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧، ص ٧٤.
(٢) تعداد سكان السودان الخامس جدول (٤، ٥) لعام ٢٠٠٨، الموقع الإلكتروني لوزارة الإحصاء السودانية.

القرى مقسمة على مستوى الأسر والعائلات، حيث بلغ عددها حوالى ٢٥ قرية كما أشرت سابقاً^(١).

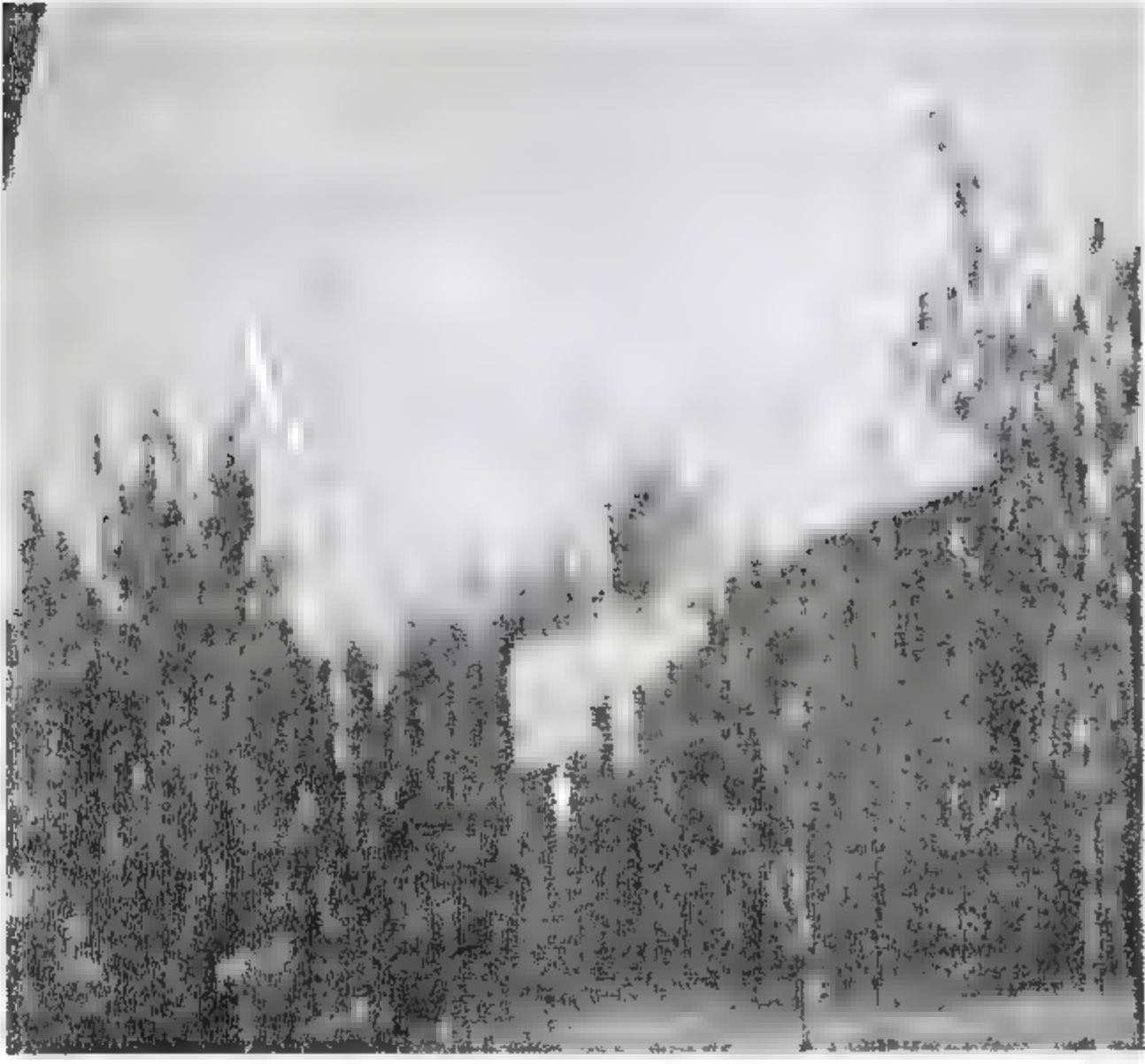
وتوجد فى حلفا بضعة أحياء سكنية يعرف بعضها «بالبلك» أى «حى سكنى»، وكل منها يحمل رقماً مثل: «الحى ١» أو «البلك ١» و«البلك ٢» وهكذا حتى «البلك ٦»، وقد حلت فى الآونة الأخيرة مباني الأسمنت المسلح والطوب والقرميد ذات الطابقيين محل بيوت الطين فى وسط المدينة، وتتخللها طرق «الأسفلت» وتوجد بضعة فنادق بسيطة ومكاتب حكومية، وعلى بعد كيلومترين إلى الشمال الغربى يقع الميناء النهري، كما يعيش فى الجزء الجنوب الغربى للمدينة عدد من العمال القادمين من مناطق بعيدة فى السودان، وفى الشمال الغربى يقع شاطئ البحيرة، ويمتد من المركز التجارى للمدينة طريق طوله ٥ كيلومترات ليلتقى بطريق عبرى السريع، ويقع فى شرق المدينة ساحة كبيرة لكرة القدم، ومنطقة سكنية حافلة بأشجار المانجو والنخيل، ومن المرافق العامة الأخرى بالمدينة مستشفى حلفا، ومكتب الجمارك والهجرة، وسلخانة^(٢).



صورة رقم (١٧) منازل حلفا القديمة

(١) أنظر الجدول (٢) ص ٨٩.

وادی حلفا www.wadihalfa.blogspot.com (٢)



صورة رقم (١٨) منازل حلفا الجديدة

ج - التعليم

توجد مدارس في حلفا الجديدة من مختلف المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية مثل: المدرسة الأميرية، ومدرسة حلفا الجديدة، ومدرسة مصنع سكر حلفا الجديدة الثانوية، ومدرسة التكامل الثانوى، كما توجد كلية جامعية هي كلية علوم الأرض والتعدين التى تستوعب من الطلاب ما لا يقل عن ٥٠٠ طالب وطالبة^(١).

د - الصحة

يوجد العديد من المستشفيات الخاصة إلى جانب مستشفى حلفا الجديدة، والتى تضم (١٢) أخصائيًا و(٥) تخصصات أساسية (الباطنية، والجراحة، و النساء والتوليد، والأطفال، والأنف والأذن والحنجرة) و(٤٢) طبيبًا عمومياً معيّنًا، وأطباء امتياز وأطباء يتلقون تدريبات للحصول على درجة نواب إخصائيين، وأطباء خدمة وطنية^(٢).

(١) مؤشرات القياس، قطاع التعليم العام، السودان، سبتمبر ٢٠٠٨، www.moe.gov.sd.

(٢) المركز القومى للمعلومات الصحية، التقرير الإحصائى الصحى السنوي، ٢٠١١ وزارة الصحة الاتحادية، السودان، www.fmoh.gov.sd.

هـ - النشاط الاقتصادي

عُرفت حلفا منذ القدم بأنها منطقة زراعية خصبة، تفيض شواطئها بأنواع الخضرة والجمال، وما زالت صور نخيلها الباسقات على ضفافها تقف شاهدة على روعة مناظرها الخلابة، وبعد بناء السد العالي وغرق كل أراضيها الخصبة، عادت حلفا من جديد وتصدرت الواجهة بعد أن تراكمت أطنان من الطمي النيلي الخصب، وتكونت بفعل ذلك أراضي واسعة خاصة منطقة جنوب حلفا «أرض/ بطن الحجر».

وقد تم تأسيس مشروع حلفا الجديدة الزراعي عام ١٩٦٣ م، بهدف تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية بالمدينة والقرى المجاورة، والاكتفاء الذاتي للمزارعين في المحاصيل الغذائية كالذرة و القمح والقطن و الفول السوداني للتصدير، وذلك لدعم اقتصاد المنطقة والاقتصاد الوطنى بشكل عام، وقد بدأ أول موسم زراعى بالمشروع عام ١٩٦٤ - ١٩٦٥ م، وقد تزامن مع قيام هذا المشروع ببناء مدينة تحيط بها ترقى، تتوفر فيها خدمات التعليم والصحة والمياه النقية، وقيام مصانع محلية تستخدم منتجات المشروع، ومن بينها مطاحن الغلال، ومعاصر الزيوت، ومصانع العلف والصابون، والحلويات والشعرية، ومنتجات الألبان إلى جانب مصنع سكر حلفا الجديدة الذى خُصصت له مساحة ٤٠ ألف فدان تقريباً لزراعة قصب السكر، والذي يتوسط حقول مشروع حلفا الجديدة الزراعى على بعد ١٧ كم شمال مدينة حلفا الجديدة، وقد تم تشييده فى عام ١٩٦٣ م، وبدأ التشغيل التجريبي له عام ١٩٦٥ / ١٩٦٦ م، وتبلغ طاقته الإنتاجية القصوى من السكر ٦٠ ألف طن فى العام^(١).

ومشروع حلفا الجديدة الزراعى تبلغ مساحته المزروعة ٣٦٦٨٢٥ فداناً نصفها مملوك للسكان المهجرين من وادى حلفا، وخصص منها حوالى ٢٤٠٠٠

(١) وزارة الصناعة السودانية، الإحصاء العام ٢٠٠٨، www.industry.gov.sd

فدان لزراعة الخضر، الفاكهة والأعلاف والمحاصيل البقولية: و ٩٠٠ فدان عبارة عن مشاتل مزارع وخضراوات وبساتين فاكهة، تستثمرها إدارة البساتين ببيئة حلفا الجديدة الزراعية، وكذلك ٩٨٠٠ فدان تعتبر أراضي استثمارية تم توزيعها على العاملين والمواطنين، وخصصت مساحة قدرها ٥٠٠٠ فدان لزراعتها بأشجار الغابات، و ٤٠ ألف فدان تقريباً لاستخدام مصنع سكر حلفا، ويعمل المشروع بنظام ما يعرف بالدورة الثلاثية وهي عبارة عن ١٥ فدانا تزرع فيها ثلاث أنواع من المحاصيل وهي القطن والذرة وال فول السوداني بمعدل ٥ أفدنة لكل محصول، وتبلغ إنتاجية الفدان الواحد للقطن ٥ قناطير^(١) وتُروى هذه الأراضي بالرّى الصناعى من مياه خزان خشم القربة الذى تم بناؤه فى عام ١٩٦٤ على نهر عطبرة بخشم القربة، وقد صمم لتخزين ١,٣ مليار متر مكعب من المياه، والتي أقيمت عليه ثلاث توربينات (مولدات كهرباء مائية) لإنارة مدينة حلفا الجديدة وقراها، بينما يتم الحصاد بالآلات بالنسبة لمحصول القمح والذرة، ويتم حصاد القطن والفول السوداني باليد، ووفقاً لعلاقات الإنتاج المطبقة بالمشروع يقوم المزارع بعملية إنتاج المحاصيل والتي تصبح ملكاً له مقابل حصول هيئة مشروع حلفا الجديدة الزراعى على رسوم المياه والإدارة فقط، وتقديم تمويل نقدي للمزارعين يتم استرداده بعد حصاد كل محصول على حدة^(٢).

المحاصيل: (الذرة الرفيعة والشامية والفول السودانى والقمح) ومن الخضراوات (الطماطم والبصل والبطيخ والشمام و البطاطا) ومن الفواكه (البرتقال والجوافة والليمون والتمور والجريب فروت).

الرعى: أدت الكميات الكبيرة من بقايا المحاصيل بعد حصادها إلى توفير غذاء كافٍ لرعى أعداد كبيرة فى المنطقة كالأبقار، والضأن، والإبل والماعز.

(١) www.sudanway.sd.geography_agriculture_newhalfa

(٢) المصدر السابق، وانظر أيضاً www.sudantv.net

النقل والمواصلات: ترتبط حلفا الجديدة بخط سكك حديدية مع منطقة خشم القربة، وقد تم تشييده في عام ١٩٦٢ ويبلغ طوله ٧٠ كيلومتراً (٤٩, ٤٣ ميلاً)، ومنها إلى بورتسودان شرقاً وإلى الخرطوم عبر كسلا والقضارف وود مدني، كما ترتبط بطرق برية سريعة مع كل من خشم القربة وكسلا، وبطرق برية مباشرة مع الخرطوم غرباً، والقضارف جنوباً وإلى شندى شمالاً^(١).

كما يوجد مطار لخدمة الخطوط المرتبطة بكل من بورتسودان و الخرطوم، وأقرب المطارات الدولية إلى حلفا هو مطار كسلا على بعد ٦٤ كيلومتراً، ومطار خشم القربة الذي يبعد حوالي ٥٠, ٥ كيلومتراً^(٢).

وكذلك يوجد ميناء الشهيد الزبير محمد صالح الذي يربط حلفا السودانية مع مصر ومن خلالها إلى كل دول العالم، فعندما غرقت المدينة بمينائها تم بناء ميناء حلفا الجديدة عام ٢٠٠١ م، وعادت البواخر تبحر في النيل وباكتمال مشروع بناء هذا المرفق برعاية هيئة الموانئ البحرية السودانية، زادت حركة المسافرين وتبادل السلع التجارية بين مصر والسودان أكثر من ذي قبل، فهناك باخرة نيلية للركاب بين حلفا وأسوان تقوم كل أسبوع برحلة واحدة ذهاباً وإياباً تستغرق ما بين ١٧ و ٢٤ ساعة، كما توجد باخرة أخرى للبضائع تقوم بالرحلة ذاتها في خلال يومين إلى ثلاثة أيام، ويعتبر هذا المرفق من المرافق الحيوية لسكان المنطقة، وذلك لأنه يوفر للكثير ممن يرتبط نشاطهم بحركة الميناء سبيلاً لكسب العيش.

الثروة السمكية: تشتهر محلية حلفا بالثروة السمكية التي جاءت عوضاً عن أشجار النخيل الباسقات التي انتهت بالغرق عند قيام السد العالي، والتي كانت

(1) www.sudanrailways.gov.sd/ar/history.

- انظر أيضاً الموقع الإلكتروني ويكيبيديا، وادي حلفا (مدينة).

(2) www.thcairdb.com/airport/NHF.

- انظر أيضاً الموقع الإلكتروني ويكيبيديا، حلفا الجديدة.

تشكل الثروة القومية عند كل النوبيين بوادى حلفا قبل غرقها، ومما لاشك فيه أن بحيرة النوبة / ناصر بعد قيام السد العالى قد أدت إلى تكاثر الثروة السمكية فى البحيرة، ولتكاثر أجود أنواع الأسماك النيلية بوادى حلفا، أقيم منذ أكثر من خمس وعشرين عامًا مصنع لتبريد وتصدير الأسماك للخرطوم وبقية مدن السودان، ويعمل عدد من الشباب النوبى من محلية حلفا فى هذا المصنع.

والحلفاويون رغم قسوة البيئة «الموقع الجديد» فهم مسالمون وكرماء ومهذبون حين يتعاملون مع الغرباء والأجانب؛ فالضيوف يلقون منهم حسن الوفادة والتقدير، ويعتبرون الاحتراف بالضيف واجبًا اجتماعيًا، ومن خصائصهم النظافة فهم ينظفون ويرتبون منازلهم باستمرار، كما أن طرقات القرى نظيفة، والنوبيون عمومًا مشهورون بالأمانة والصدق والإخلاص وكرم الضيافة.

و - احتفالات الزواج

تعتبر طقوس الزواج فى حلفا من أكثر المظاهر التى تتضح فيها عاداتهم وتقاليدهم وعقائدهم وموروثاتهم الثقافية من رقص وموسيقى وغناء وطقوس متنوعة، وهى لا تختلف كثيرًا عن بقية النوبيين فى بلانة، إلا فى أشياء بسيطة، وأهم طقوس الزفاف فى حلفا هى حفلة حناء العروس، والتى تكون قبل يوم من حناء العريس، حيث يتم ذبح الذبائح ويجهز العشاء للحاضرين، ويتم إعداد مكان جلوس العروس الذى لا بد أن يكون متجهًا للقبلة، ويتجمع أهل العروس وصديقاتها ومجموعة من النساء، وتقوم إحدى السيدات المسنات بوضع الحناء فى يد العروس، كرمز لمباركة العائلة لها مصحوبًا بالغناء والمديح والدعاء لها، وتوزيع «التمر والفشار واللبن» على المشاركات والمدعوات.

وفى اليوم التالى يبدأ استعراض حناء العريس بعد الانتهاء من وليمة العشاء؛ حيث يبسط بُرش على الأرض وتوضع قوارير المحلية، وقد كانت المراسم فى حلفا القديمة تبدأ على يدى سيدة متقدمة فى السن من أقارب العريس، فتبدأ

بمسح باطن قدمه وأصابعه بالمحلية، ثم تمسح رأسه بالزيوت العطرية، ثم ينثر فوقه مسحوق الصندل والمحلية وهو ما يعرف بـ «الجرثق»، ويأخذ أصدقاء العريس غير المتزوجين قليلاً من المحلية والحناء ويضعونها على أصابعهم تيمناً، أثناء ذلك تغنى مجموعة من النساء والفتيات أغاني تمدح فيها أسلاف العريس، ثم يرتدى العريس ملابس جديدة من بينها عباءة جديدة تدل على أنه أصبح متزوجاً، ثم يؤتى بصحن كبير مملوء نصفه بالماء، ويوضع قرب العريس كرمز لبدء المساهمات النقدية " النقوط " تبدأ أم العريس بإلقاء قطع ذهبية، ثم أقاربه وأصدقاؤه الذين يقدمون مساهمتهم أمام الجميع، ويضعونها بالقرب من الصحن وسط " زغاريد" النساء، وبعد الانتهاء من طقوس الحناء تبدأ احتفالات الرقص، فيقف كل الضيوف في دائرة واسعة خارج المنزل، ويبدأ الرقص ويستمر حتى فجر اليوم التالي.

وكان العريس يخرج في يوم الزفاف مع جميع المدعوين في موكب استعراضى كبير يقوده رجال الطرق الصوفية إلى بيت العروس، وأثناء سيرهم يقومون بالإنشاد تبركاً، وعند وصول الموكب إلى منزل العروس يعطى العريس صحنًا «سلطانية» مملوءاً باللبن والزبد، يُطعم منها سبع جرعات ثم يهب الباقي لوزيريه وأصدقائه جلباً للحظ السعيد، ثم يُعطى العريس إناءً صغيراً به بخور الصندل ولبان وشبة في مبخرة يضعها فوق رأسه ثم يضعها سبع مرات، ثم تقوده سيدة إلى غرفة العروس، فيضع يده على جبهتها وهذا يسمى «لمس القصة»، وبعد ذلك يدعو الله أن يباركه ويعود إلى الجمع ليتلقى التهاني ويشاركهم الرقص الذى يستمر حتى فجر اليوم التالي.

وقد اندثرت بعض هذه الطقوس المصاحبة للأعراس فعلى سبيل المثال: نجد أن طقوس الزواج عند الحلفاويين بعد انتقالهم من منطقتهم القديمة إلى حلفا الجديدة، لم يعد موكب احتفالات "سيرة العريس" الزفة تقصد النهر أولاً قبل الذهاب لاستلام العروس، فقد كان العريس يخرج بصحبة أصدقائه إلى

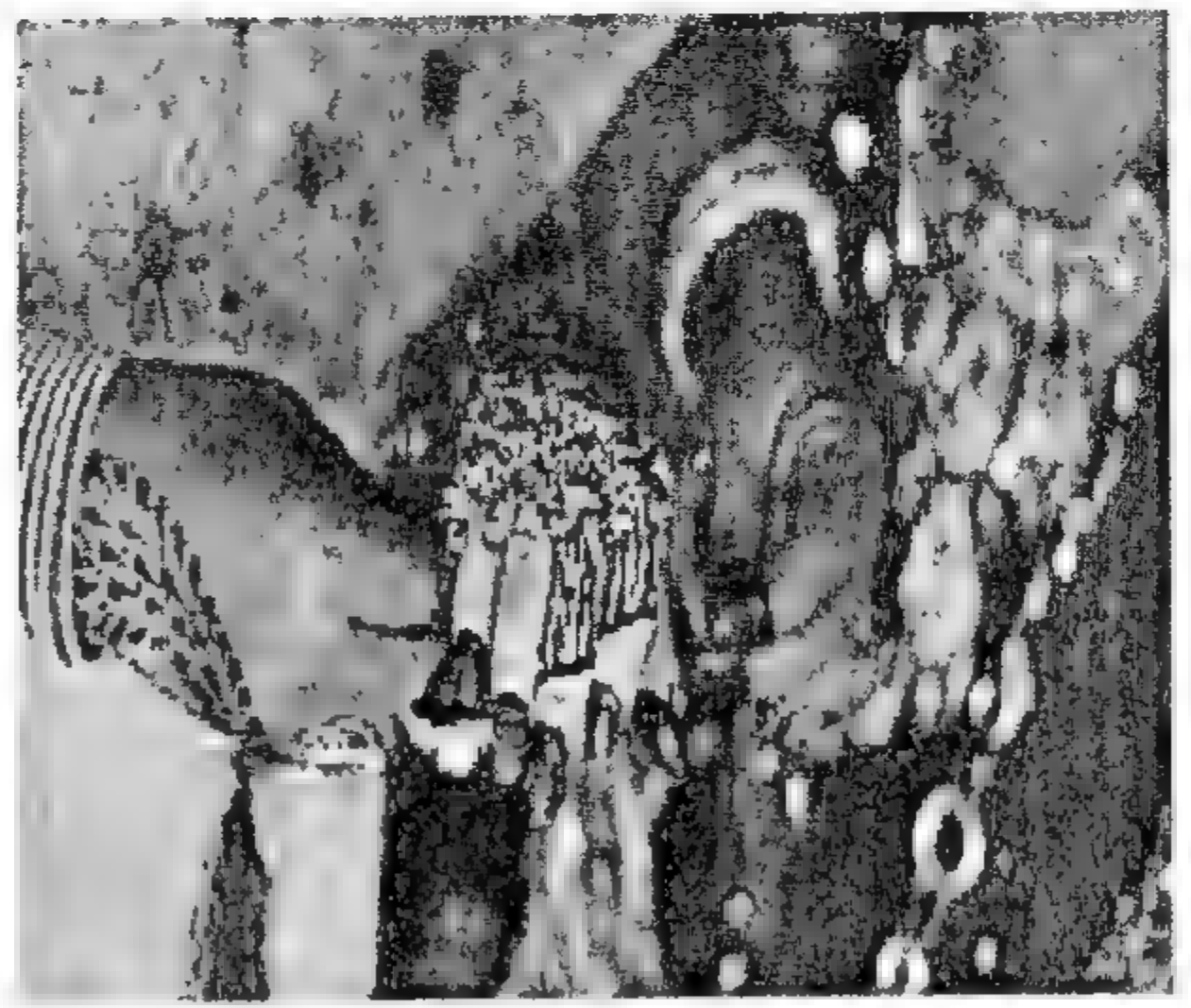
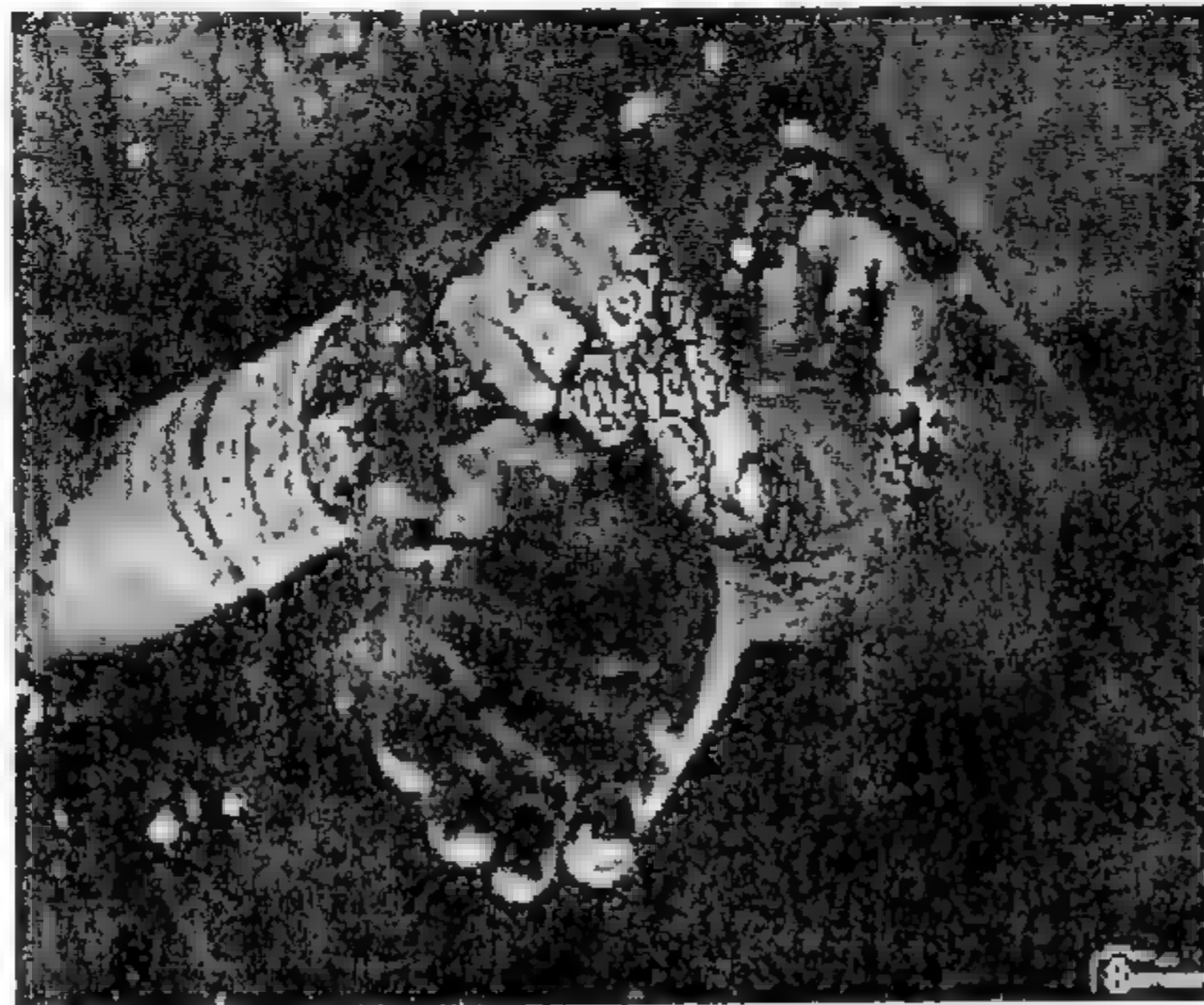
النيل قبل الغروب للتبرك بهائه والتفاؤل بزيارته، فهم كانوا يعتقدون أن الغُسل في النهر يساعد العريس على الإنجاب، لأن الخصوبة هي إحدى خصال النهر وملائكته^(١).

ومن العادات التي انتهت أن أهل العروس كانوا يستضيفون العريس وأصحابه وجيرانه وذويه لسبعة أيام متتالية، يقومون خلالها بتقديم الخدمات من فطور وعشاء مع ليالٍ مستمرة من الطرب والرقص ينظمها الأصدقاء والزملاء من الشباب، وكذلك انضم الحلفاويون إلى زواج المدن التقليدي القائم على ما يسمى بشهر العسل؛ إذ يجهز لهما مكان خاص يحتضنها ويلم شملهما وسط فرحة كبيرة من الأهل، ومع ذلك احتفظ الحلفاويون ببعض العادات القديمة التي ما زالوا يتبعونها في موطنهم الجديد، حيث تبدأ رحلة الزواج هناك بإعلان خطبة الصبي عندما يبلغ الحادية عشرة من عمره، فتقوم أسرته بالتقدم لأهل الطفلة التي لم يتجاوز عمرها السبع أو الثماني سنوات حتى تكون زوجة له في المستقبل، فكان لا يستطيع أى شخص آخر أن يتقدم إليها لطلب يدها أو إقامة علاقة حب معها.

وتبدأ أولى طقوس الزواج بطقس سد المال، وهو احتفال صغير يقام عند تقديم المهر، ثم يتم تقديم "الشيلة" وهي عبارة عن ملابس يقدمها العريس هدية لعروسه، لتكون بعدها في كامل زينتها، وأصبحت الآن تقدم هدايا أو مبالغ نقدية، وبعد ذلك تقام حناء العروس ثم حناء العريس، حيث تقوم النساء باستعراض طقوس الحناء، وهي تقابل عادة «الجرثق» التي تنتشر عند كثير من القبائل في السودان، بوضع المحلب والصندل والزيت على رأس العريس، بعدها يتوافد شباب الحى على لمس رأسه ويتحسسون الزيت ويشمون، وقد انتشرت في

(١) جون كنيدي، طقوس الحياة في بلاد النوبة، دراسة في التغير الثقافي، ترجمة: أحمد سوكارنو عبد حافظ، الخرطوم شركة مطابع السودان، بدون ص ٣٤.

الآونة الأخيرة الرسومات بالحنة لأشكال زخرفية كثيرة مختلفة، تحمل الدلالات والرموز الزخرفية النوبية المتوارثة، وكذلك بعض الحلى الحديثة والملابس الملونة الحديثة، والآلات الموسيقية الحديثة مثل: الأورج الذى يُصاحب الاحتفال بمشاركة الرقص والغناء اللذان يبدأان مباشرة بعد طقوس الحناء، ويستمر الرقص حتى صباح اليوم التالى.



صورة رقم (١٩) نماذج من طقوس الأعراس للحنة (الجرتق) والرسومات والحلى

ز - الزى والحلى

لم يختلف الزى النوبى وكذلك الحلى فى مجتمع حلفا عن ما ذكر فى مجتمع بلانة، فقد أشرنا إلى أن الزى النوبى زى موحد عند الرجال النوبيين، ليس

فقط في مجتمعى البحث؛ بل في معظم المجتمعات النوبية، فهم مازالوا يفضلون الجلباب الأبيض الذى يعكس أشعة الشمس، ولا يشعرهم بحرارتها، كما أن اللون الأبيض له بريق مع لون البشرة النوبية، بالإضافة إلى المعنى الرمزي للون الأبيض.



صورة (٢٠) الباحث في حلقا الجديدة مع بعض الأفراد بالزى النوبى

وكذلك الزى النسائي لم يختلف كثيراً عن زى نساء بلانة، غير أن هناك بعض سمات الملابس الحديثة امتزجت معه من أغطية الرأس (كالإيشارب والطرح المختلفة)، كما أصبح هناك تغير واضح في كثير من الملابس، بداية من ملابس الأعراس التى تحولت إلى ملابس عصرية (بدلة وستان الزفاف الأبيض)، وكذلك حدث تراجع في ارتداء الجرجار نظراً للظروف الاقتصادية، فكلية القماش وتفصيله أصبح باهظ الثمن، فانصرفت معظم نساء مجتمعى البحث عن ارتداء الجرجار، وأصبحن يرتدين العباءات الخليجية التى باتت تفضلها نساء النوبة لكلفتها الأقل ولتعدد تصميماتها.

كما أن أدوات الزينة وأنواع الحلى، هى ذاتها الحلى التى عرض لها الباحث في مجتمع بلانة، غير أن نساء مجتمع حلقا أيضاً باتت تفضل (الحنانه، والكوافير)، وكذلك أصبح هناك أنواع من الحلى الحديثة (كالحواتم والأساور المطعمة بالأحجار الكريمة).

الفصل الرابع

الرقص الشعبي
في مجتمعي النوبة المصرية والسودانية

مقدمة

تشتمل فنون الأداء الحركى على العديد من أشكال التعبير الثقافى، التى تنعكس فيها روح الإبداع الإنسانى فى كثير من مجالات التراث الثقافى غير المادى، ولعل الرقص الشعبى هو الشكل الأكثر عالمية من أشكال فنون الأداء، فهو موجود فى كل المجتمعات منذ القدم، فقد كان إنسان ما قبل التاريخ يعجز عن تفسير الكثير من الظواهر الطبيعية ويخاف منها، وبدأ يعلل هذه الأمور، التى لا يدرك كنهها لوجود قوى غامضة من خلفها، مثل النجوم والعواصف والرعد وغيرهم من الظواهر الطبيعية وفسرها بطابع روحانى، الأمر الذى اضطره إلى البحث عن وسائل لإرضاء هذه الأرواح لكى تستجيب لحاجته، وكان ذلك عن طريق الحركة، التى لم تكن مجرد حركات، بقدر ما كانت دلالات رمزية تعبر عن تفاعل المجتمع معها، وتظهر سلوك الأفراد نحو ما يقومون به من موضوعات تجيش فى أنفسهم.

وقد أشارت معظم الدراسات السيكولوجية بأن الحركة كما فسرها العلماء^(*) تتأتى نتيجة لتأثيرات الانفعالات الأولية، حسب احتياجاته ورغباته وتفاعله مع البيئة التى يعيش بها، فمنذ قديم الأزل استخدم الإنسان التقليدى (البدائى) الحركة بطريقة غير منتظمة، ثم تكيف بعد ذلك مع البيئة المحيطة به، ونظم هذا

(*) انظر الفصل الثانى من هذه الدراسة، ص ٨٥، ٨٦.

الانفعال الطبيعي أو هذا التعبير الحركي، بأن جعله يخضع لبعض المقاييس الاجتماعية، وهكذا على مر العصور، فظهرت بوادرن فن الرقص الذي استخدمه الإنسان في طقوسه الدينية، كنوع من التعبير عن ثنائه وطاعته لآلهته بالصلاة وتقديمه القرابين في طقوس احتفالية عن طريق الحركة الراقصة^(١).

هذه الطقوس كانت تتم أيضًا من أجل إرضاء الأرواح، وإظهار مشاعر المحبة والتقديس نحو الأرواح الخيرة، وتجنب غضب الأرواح الشريرة، التي تبعث إليهم بالكوارث، فأصبحت هناك حركات محددة تؤدي في الاحتفالات المختلفة، ثم انتقلت هذه الطقوس الاحتفالية عبر الأجيال كإرث حضاري وثقافي، يؤدي في المناسبات المختلفة بالحركات الراقصة من خلال الإيماءات وحركة الرأس، وإشارات الأيدي وحركات الأقدام في كل الاتجاهات، وكان يتم ذلك في البداية على إيقاع تصفيق الأيدي وضرب الأقدام بالأرض^(٢).

ويشير أحمد حسن جمعة إلى ذلك بأن: « كل حركة تنتج مع إيقاع وتقع معه هي رقص، والرقص من خلال حركاته يمثل عاطفة أو شعورًا أو انفعالًا، فالإنسان إذا ما شعر بفرح غامر أو ألم شديد يحتاج التعبير عنه، ليس بالكلمات فحسب ولكن بحركات الجسم أيضًا»^(٣).

وكثيرًا ما تعبر الحركات الراقصة والإيماءات عن شعور أو مزاج معين أو تعرض حدثًا محددًا أو تمثيل عمل من الأعمال اليومية، فالتصفيق بالأيدي وضرب الأقدام بالأرض والتلويح كلها إشارات رمزية، فالمصلي حين يرفع يديه

(١) شيلدون تشيني، المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص ١١

(٢) الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧، ص ٤٦٤.

(٣) أحمد حسن جمعة، الحركة في فن الباليه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ١٤.

لأعلى باتجاه السماء ويسجد، فإنه يتصل بالمقدس وهذا هو أول معنى للسجود، والانحناء يمثل الاحترام^(١).

ويقول بول إيكمان Paul Ekman «إن الرقص سلوك ووسيلة اتصال غير لغوية يتم باستخدام لغة الجسد» على اعتبار أن الرقص تعبير حركي ووسيلة اتصال، وبذلك فإن ممارسة الرقص تمثل ميكانيزماً «آلية» تبيح حدوداً مشتركة بين الفرد والجماعة، ومن ثم «فإن الرقص لغة طبيعية إدراكية ذات معانٍ داخلية وخارجية، وأنه تنظيم للحركات الفيزيائية إلى جانب القواعد المترابطة، التي تواجه الأداء في مواقع اجتماعية مختلفة»^(٢).

وعلى هذا فإن الأداء الحركي في الأجواء الاحتفالية للرقص يمثل السلوكيات التي تحمل دلالات رمزية، يمكن التعامل معها كوقائع اتصال غير كلامية، وتعكس الحالة النفسية، كما أنها تحمل معانى ضمنية في الممارسة التعبيرية الراقصة الرمزية، وسوف تعرض لهذه الأجواء الاحتفالية في مجتمعي البحث متخذين الرقص الشعبي كأحد فنون الأداء الحركي، من أجل التعرف على طبيعة المجتمع النوبي، وذلك للتعرف على أنواع الرقص الشعبي النوبي، ومن ثم سوف نتناول: المكونات والخصائص الثقافية لفنون الأداء الحركي متمثلاً في الرقص الشعبي، وكذلك أنواع وأشكال الرقص الشعبي في النوبة المصرية والسودانية، وأيضاً سوف نقوم بوصف وتحليل بعض الرقصات النوبية.

(١) Lois Ellfeldt and Eleanor Metheny, 'Movement and Learning: Development of a general theory' Research Quarterly, 1958, p246.

(2) Paul Ekman, 'Biological and Cultural Contribution to Facial Movement ', in: Blacking (ed.), The Anthropology of the Body, New York: Academic Press, 1977.

أولاً: المكونات والخصائص الثقافية لفنون الأداء الحركى

منذ قديم الأزل استخدم الرقص كوسيلة من وسائل الترويح والتألف الاجتماعى، فعندما كان الإنسان التقليدى يؤدى رقصاته من أجل إرضاء الأرواح أو من أجل أداء طقس ما لإرهاب شىء ما أو لسعادته؛ فكان يرتدى زياً لافتاً للأنظار، ليمثل به أشكال الأرواح والآلهة، ولكى يعبر عن المشاعر العادية للخوف والكراهية والحب والانتصار بما يقوم به من وثبات يتخللها خشوع وركوع، هذه الرقصات عادة ما تتضمن بصورة تعبيرية الحركات البدنية، لتمثيل عناصر البيئة الطبيعية التى يعيش فيها، كوثبة الحيوان، وحركة الأمواج، وهناك رقصات خاصة لكل مناسبة، إلا أن طبيعة الرقصات تختلف من قبيلة إلى أخرى حسب التقاليد المتبعة لديهم، غير أن طبيعة كل رقصة تظل ثابتة فى تفاصيلها عند القبيلة الواحدة، حتى ولو انتقلت من جيل إلى آخر^(١).

معظم هذه الرقصات انشأت شكلاً من أشكال الاحتفال، أو الشعائر الدينية أو طريقة للسيطرة على قوى خفية، وتكونت أشكال وحركات كثيرة من هذه الرقصات على معتقدات خرافية أو طقوس احتفالية ترتبط بالمناسبات كالولادة والزواج والموت، كما كانت هناك رقصات أخرى تؤدى لعلاج الأمراض أو لنيل الخيرات من المحاصيل الوفيرة أو للاحتفال بالنصر، وقد أشار جلين ويلسون إلى هذه الطقوس بأنها:

(١) فان دالين، ديو بولد ب، تاريخ التربية البدنية، مراجعة وتقديم محمد على حافظ، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠، ص ٢٥.

« تعد بمثابة مسقط الرأس لكثير من فنون الأداء، فالطقس يتميز بالتكرار النمطي المغلف لنشاط ما استجلابًا لأثر سحري، ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضًا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة، وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو مصادفة أو قد تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغذى اجتماعي وديني له أهميته»^(١).

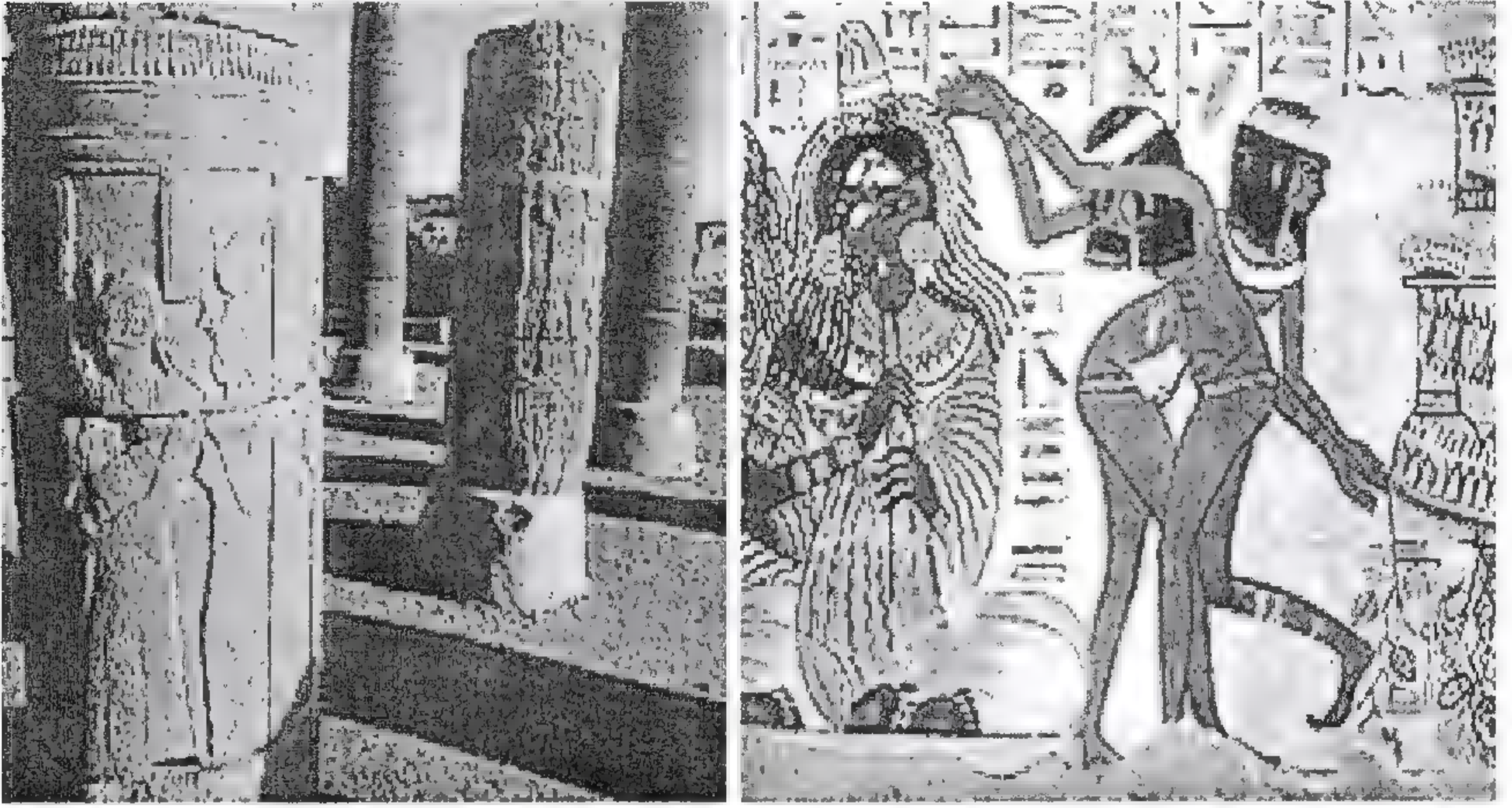
وقد عُثر في بعض الكهوف ومعظم معابد قدماء المصريين في المناطق الممتدة على جانبي النيل من مصر وحتى السودان - وبالتالي المنطقة النوبية - على بعض الرسومات التي تدل على ممارسة الرقص لديهم كأهم طقوس حركية، وقد تنوعت هذه الطقوس في أشكال الرقص المختلفة، فكان يُمارس إما مصحوبًا بالغناء أو الموسيقى أو يمارس كرقص خالص، كما تميز بالطابع الديني أو الجنائزي، وكانت هناك أيضًا بعض الرقصات التي تؤدي أثناء ولائم الأمراء والملوك، ويتسم الرقص في تلك الفترة - الدولة القديمة - بشكل عام بالروح الجماعية، تتمثل في تعدد الحركات سواء التي تؤدي بالأيادي أو الأقدام أو الوسط، كما تعددت الملابس وأردية الرأس وفقًا لتعدد الرقصات، أما في مرحلة الدولة الوسطى، فقد اتجه الرقص إلى الرياضة الأكروباتية التي اعتمدت على خفة الحركة، ولعل أبرز سمة للرقص في الدولة الحديثة ظهور رقصات أجنبية، وذلك بفضل التوسع والاحتكاك الأكبر مع شعوب مختلفة، واستمرت في ذلك الوقت الرقصات الدينية والجنائزية والديوية بدرجة أكثر ثراءً^(٢).

ويتميز الرقص عند قدماء المصريين في الدولة الحديثة - خاصة منطقة النوبة - بمهارة شديدة في تحريك أجزاء الجسم، حيث تعكس الرقصات عمومًا تنوعًا في

(١) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٢) إيهان أحمد، عن الرقص، الموقع الإلكتروني: www.sudanese.online.com، ٢٣ / ٥ / ٢٠٠٤.

كيفية الأداء الذى يعتمد على حركات الأيادى أو الأقدام أو الأكتاف أو تحريك الوسط، ويتضح ذلك من الرسومات واللوحات الجدارية التى عثر عليها فى المعابد الفرعونية والنوبية^(١).



صورة (٢١) الرقص عند المصريين القدماء

يقول نورمان جارس دافيس^(*) Norman, G. Davis (١٨٦٥ - ١٩٤١):
”إن رسومات قدماء المصريين تظهر الرقص وهو يؤدي أثناء الطقوس الجنائزية، وكان يقصد به تحقيق التوازن للانفعالات العاطفية للمشاركين فى أداء تلك الطقوس، وذلك باعتبار أن مثل هذه المواقف المحزنة الحافلة بالانفعالات الشديدة تنسجم معه، تلك الحركات العنيفة التى كان يؤديها الراقصون والراقصات، ففى جميع المناظر التى صور فيها الفنانون المصريون القدماء الراقصين والراقصات، وعازفى الآلات الموسيقية سواء أثناء الاحتفالات

(١) انظر الموقع الإلكتروني، فن و معلومه: الرقص على الموسيقى وعزف الناي بمقبرة نب آمون بطيبة والمنظر محفوظ بالمتحف البريطانى.

(*) نورمان دي جارس ديفيس: عالم مصريات بريطانى،، انتقل إلى مصر عام ١٨٩٨، وعمل فى مؤسسة للتنقيب عن مقابر بني حسن، ثم انتقل إلى تل العمارنة، للعمل على شواهد القبور والحدود.

والطقوس الدينية أو الاحتفالات الشعبية العامة والخاصة، نلمس فيها بوضوح مدى قدرة وكفاءة هؤلاء الفنانين في الرسم وتصوير أدق الحركات وأكثرها عنفاً أو رشاقة، ويتبين لنا أن الصور الحائطية والصور التوضيحية المرسومة بالبرديات كانت تتطلب فنناً ذا كفاءة عالية، كي يصور براعة هذه الاستعراضات والمهارات التي يؤديها هؤلاء الراقصون بهذه الدقة؛ إذ بدت في الرسومات الرقصات التي تعبر عن الاحتفالات المختلفة كالصيد أو الحصاد ورغباتهم في التعبّد، ومن هذه الرسوم أمكن معرفة نوع الحياة الاجتماعية والزراعية والصناعية والفنية في الدولة المصرية القديمة، والتي ارتبطت مظاهرها كثيراً بالنيل لاعتقادهم بأنه واهب الحياة، فكانوا يقدسونه ويقدمون له الأضحيات بممارسات طقوسية، واحتفالات راقصة متنوعة لإرضائه^(١).

وفي حضارة الشهاب بالسودان (٦٠٠٠ - ٣٥٠٠ ق. م) والتي تعود إلى العصر الحجري الحديث، كان السكان يحتفلون بطقوس حركية راقصة أثناء إلقاء موتاهم في النيل، وكذلك في فترة مملكة كوش ومروى، حيث كانوا يعتقدون أن النيل معبود تعمّره الأرواح القدسية وتقدم له القرابين، وقد كان من عادة السكان آنذاك أن يلقوا بفتاة عذراء في زينة الزفاف في النيل، ثم تطور الحال وأصبحوا يلقون بدمية خشبية بعد ذلك عوضاً عن الفتاة، هذه العادة كانت متبعة في منطقة النوبة من خلال طقوس حركية تؤدي أثناء الاحتفال، ويمثل النيل لدى القدماء رمزاً للخصوبة والنماء وواهباً للحياة، ومؤلفاً في فترات التاريخ القديمة المختلفة، وهذا ليس قاصراً على النيل فحسب؛ بل المخلوقات التي تعيش بداخله والتي قُدت أيضاً، لأنها تعيش بداخله مثل: فرس النهر، والتماسيح، ونجدها منتشرة

(١) شريف بهادر، فن الرسم والحركة التعبيرية عند القدماء المصريين، القاهرة، أكاديمية الفنون، "مقال"، نشر إلكتروني، egyptartsacademy، ٢٠١٠.

- انظر أيضاً: محمد فؤاد على، الموسيقى والغناء والرقص في مصر القديمة، المجلة العربية، العدد ٤٤٣، ٢٠١٣.

في منطقة وادي حلفا من خلال الزخارف المعمارية عند مداخل المنازل، واستمر هذا التقديس إلى يومنا هذا كقيمة ثقافية تظهر على مستوى اللاوعي الجمعي، كما أن معظم المعابد والتي تعود إلى الفترات التاريخية المختلفة والحضارات المتعاقبة في مصر والسودان، شيدت على شواطئ النيل في بلاد النوبة، وجميعها استخدمت الفخار كأوانٍ مختلفة الاستخدامات والوظائف، وقد ظهرت معظم العناصر الثقافية المميزة التي تدل على تأثيرهم بالنيل من خلال مجموعة المفردات المختلفة المستخدمة في الزخرفة، وهي استخدام الخطوط المموجة التي تم استلهامها من موج النيل، لاعتقادهم السائد أنها تمثل الانسياب والجريان والعطاء للنيل الخالد، فرسمها النوبيون كزخارف على جدران المنازل^(١).

ولقد اهتم النوبيون القدماء بالرقص اهتمامًا بالغًا، وذلك من خلال أداء طقوسهم الدينية في المعابد والقصور الملكية، فصار للرقص منزلة رفيعة وقُدسية خاصة، بما يحويه من معانٍ رمزية وأشكال حركية تقدم أثناء الطقس الاحتفالي، كدلالة على تبجيل الآلهة أو الملوك أو الكهنة، وكنوع من التصوير الشكلي بالحركة لوصف بطولاتهم وتمجيدهم، وأيضًا من أجل التسرية والإمتاع في احتفالات الإله أو الملك، ومع مرور الزمن خرج الرقص من المعابد والقصور، وأصبح يؤدي لعامة الشعب في الساحات وكافة الأماكن وفي جميع الاحتفالات^(٢).

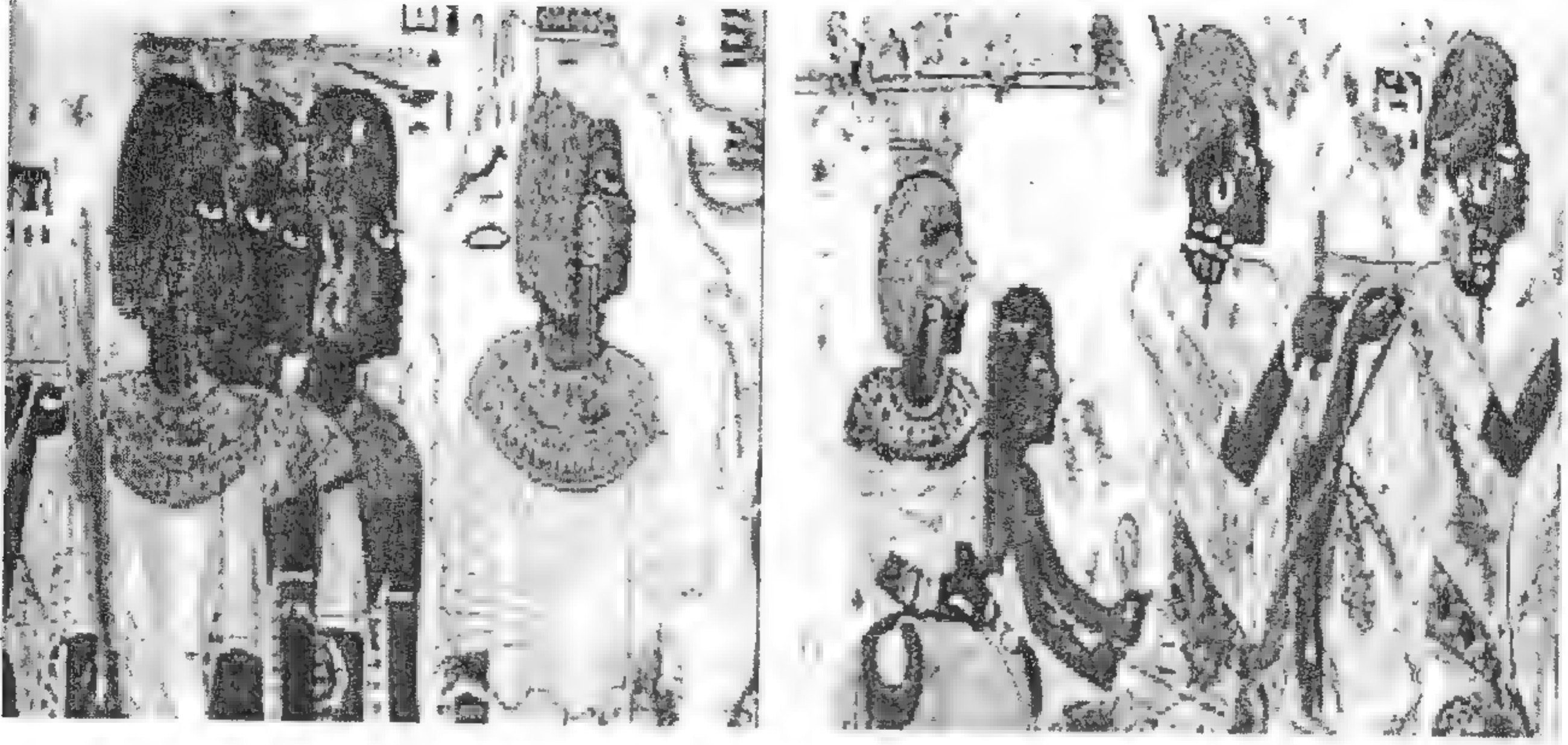
وكما قدس النوبيون النيل وأقاموا له احتفالات^(٣)، عشقوا أيضًا النخيل، فلا يوجد منزل في النوبة القديمة إلا وأمامه أو بداخله نخيل، وكانت أشجار

(١) انظر: موسوعة السودان الرقمية، النيل في المعتقدات الشعبية،

www. Sudan Digital Encyclopedia - sudanway.sd/geography_River Nile_Mu3tqdat-Sha3biah.

(٢) جون هامرتن، تاريخ العالم، ترجمة: وزارة المعارف، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة مصر، ١٩٤٨، ص ٦١٣.

(٣) المصدر السابق.



صورة (٢٢) الرقص والموسيقى والغناء عند النوبيين القدماء^(١)

النخيل تمتد على طول ضفاف النيل، وتمثل أشجار النخيل للنوبيين أهمية كبرى؛ حيث إنهم كانوا يعتمدون في تجارتهم على كميات التمر الوفيرة التي تجنى من النخيل، وكذلك كانت تقدر مكانة الفرد الاجتماعية بما يملكه من أشجار النخيل، فمن ثمره يأكلون، ومن أخشابه يصنعون أدواتهم وأسقف منازلهم، وكانوا أثناء جنى محصول التمر يقيمون الاحتفالات، تعبيراً عن فرحتهم بما رزقهم الله من خير ومحصول وفير.

من الملاحظ أن ارتباط الإنسان النوبى بالنيل والنخيل منذ القدم، يعد بمثابة الركيزة التي نشأت وازدهرت عليها أهم الأنماط الثقافية، وهذا يمكن فهمه على ضوء العلاقة القوية بين الإنسان النوبى والنيل والنخيل، والتي كوّنت الكثير من العناصر الثقافية لدى مجتمعى البحث، وأن الممارسات الطقسية التي تناقلوها عبر الأجيال، هي بقايا ممارسات قديمة مستوحاة من البيئة، بالإضافة إلى العناصر الأخرى المكتسبة من الثقافات التي وفدت إلى المنطقة، سواء أكانت عن طريق الحروب أم من خلال الهجرات المختلفة لليونانيين أو الرومانيين أو الأتراك أو العرب، كل هذه العناصر المكتسبة سواء المستوحاة من البيئة، أم

(١) « أنا سودانى » www.anasudani.net.

المكتسبة من الثقافات الوافدة، تبلورت وكوّنت العناصر الثقافية لدى الإنسان النوبى، وبالتالي تشكّلت خصائص الأداء الحركى فى مجتمعى البحث.

وقد صنف علماء الأنثروبولوجيا العناصر المكونة لثقافة أى مجتمع متجانس إلى: ثلاث فئات تعتمد على مدى اشتراك أعضاء المجتمع فى العناصر التى تدخل فى تكوين كل فئة من هذه الفئات الثلاث، وهذا التصنيف يبدأ من: المشاركة المطلقة فى كل ما هو عام، ويتدرج إلى: الخصوصيات والبدائل، ثم إلى: عدم المشاركة على الإطلاق.... وأن المشاركة المطلقة فى كل ما هو عام تشمل الأفكار والعادات والاستجابات العاطفية التى يشترك فيها جميع الأعضاء البالغين العقلاء فى المجتمع، واطلق على هذه العناصر مسمى «العناصر العامة»^(١).

ومنطقة النوبة منذ القدم متعددة الأعراق واللغات والديانات والنشاطات، وهى خصائص جعلت ثقافتها هجينة مركبة ذات سمات ومميزات وملامح أفريقية وعربية، إسلامية ومسيحية، تحمل دلالات رمزية وصور تعبيرية متنوعة، وقد أحدث دخول الهجرات العربية تحولاً كبيراً فى الهوية الثقافية لمنطقة النوبة؛ إذ أدى ذلك إلى الانصهار والتلاقى الثقافى والاجتماعى، وترك أثراً بالغاً فى كافة الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية، ومن ثم ازدادت التكوينات الثقافية، وسكنت كل قبيلة أو مجموعة فى منطقة على جانبى النيل من الشلال الأول (جنوب مصر) وحتى الشلال الخامس (السودان).

وقد تشكّلت طبيعة المجتمع النوبى بحكم البيئة المحيطة بهم وظروفهم المعيشية، التى تكاد أن تكون واحدة، فأبرزت المجموعات النوبية بخصائصها المتميزة: الفاديجية، والكنزية، والعربية، ولعل هذا ساعد على وجود بعض الاختلافات والفروق بين رقصات وحلى وملابس كل جماعة وأخرى

(١) أحمد على مرسى، مقدمة فى الفولكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١، ص ١٠٧.

من الجماعات الثلاث التى تكون منها المجتمع النوبى، وإن كانت أغلب الحلى والرقصات والملابس للجماعات الثلاث تشترك فى كثير من السمات الواحدة^(١).

ويمثل الرقص لدى المجتمع النوبى لوناً من ألوان النشاط الاجتماعى، فعلى سبيل المثال يؤدى الرقص فى احتفالات الأعراس، والاحتفالات الدينية، ومثل هذه الرقصات جاءت نتيجة التفاعل مع عناصر البيئة المتعددة، هذه العناصر استخدمها الإنسان النوبى كنوع من التقليد واستغلال لخبراته التى اكتسبها من كل الظروف المحيطة به، فخرجت فى صورة حركات تعبيرية لها دلالات رمزية ذات معانٍ مفهومة لديهم، وأصبحت هذه الحركات لغة وإراثاً تتداوله الأجيال على مر العصور.

وتتميز رقصات احتفالات الأعراس فى المجتمع النوبى بمشاركة الجميع من ذكور وإناث، أطفال وشباب وشيوخ، حيث تعبر هذه الرقصات عن حالة الجماعة الوجدانية، وتجسد العديد من القيم والمفاهيم التى تساعد على المحافظة للبناء الثقافى، كما تبث حالة من الرضا والسعادة بين الأفراد، خاصة وأن حالة الفرح التى تعم حياة الجماعة ليست إلا حالة من الوئام والتجانس والتناغم، ويغلب عليها الحميمية والصدق وروح المحبة والإخاء، ويؤدىها الجميع بتلقائية، فهى حركات متوارثة اعتادوا عليها منذ القدم.

وتعد الفنون الحركية وخاصة الرقص ظاهرة ثقافية مركبة تتفاعل فى تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البناء الاجتماعى^(٢).

وتعتبر «الأراجيد» من أهم الأداءات الحركية التى تؤدى فى احتفالات الأعراس فى النوبة، وتتميز بالمرح والحيوية، وتؤدى بمصاحبة الأغاني

(١) على زين العابدين: مرجع سابق، ص ٤٨.

(٢) سمير جابر، مرجع سابق، ص ١٦.

والدفوف في مجتمع بلانة، ويضاف إليهما الطنبور عند مجتمع حلفا، وقد تطور الحال وأضيفت آلات موسيقية حديثة أخرى مثل: الأورج والعود، وتتميز الأراجيد بطابع خاص، حيث يشارك فيها الجميع من أسرتى العروسين، وكل أفراد العائلتين والمقربون والجيران والأصدقاء، وهى مناسبة شاملة للتلاقى، وكانت احتفالات الأعراس فيما مضى تستمر عدة أيام، تقدم فيها الرقصات والأغاني وكل ما يتعلق بالمناسبة من ممارسات وطقوس احتفالية راقصة، بداية من احتفال الشيلة « الرقصة الوسطانية » وانتهاءً باحتفال ليلتى الحناء والزفاف بأداء « الأراجيد » متضمنة بعض الرقصات الجماعية الخفيفة المتنوعة مثل: رقصة « فرى وبلاجة » والتي سنعرض لها في السطور القادمة.

أما مجتمع حلفا فقد تشكلت أيضًا طبيعة الأداء لمعظم الرقصات ضمن احتفالات الأعراس، ولم تختلف كثيرًا عن مجتمع بلانة، إلا في بعض الممارسات؛ حيث نجد أن طقوس الحناء للعروس تبدأ قبل احتفالات « حنة العريس » بيوم، فتذبح الذبائح ويقام حفل عشاء في بيت العروس تدعى له كل النساء من أقاربها، ثم تبدأ مراسم الحناء.

وفي اليوم التالى بعد الانتهاء من طقوس « حنة العريس »، تبدأ احتفالات الرقص التى يقودها مجموعة من المغنين بالدفوف، ويقف كل المدعوين في مربع أو دائرة واسعة خارج المنزل، ويستمر الرقص أيضًا طوال الليل كما عند مجتمع بلانة المصرى.

وفي يوم الزفاف يخرج العريس مع جميع المدعوين في موكب حاشد يقوده رجال الطرق الصوفية إلى بيت العروس، وأثناء سيرهم يقومون بالإنشاد تبركًا، وبعد وصولهم والانتهاء من وليمة العشاء، يبدأ الرقص والذي يستمر حتى صباح اليوم التالى^(١).

(١) انظر: الفصل الثالث من هذه الدراسة (الزواج).

ولم يقتصر الرقص على احتفالات الأعراس فقط؛ بل يؤدي أيضًا في المناسبات المختلفة الأخرى كالسبوع والذكر واحتفالات السمر، وكذلك تؤدي الفرق الفنية في مجتمعي البحث هذه الرقصات على المسارح ضمن الأنشطة الفنية، كنوع من التبادل الثقافي والفني والمحافظة على التراث.

ثانيًا: أنواع وأشكال الرقص الشعبي في النوبة السودانية والمصرية

يعد الرقص الشعبي في مجتمعي بلانة المصرى وحلفا السودانى من أكثر الأشكال الفنية التى تتميز بخصائص كثيرة تجعلها متميزين بين المجتمعات الأخرى، الأمر الذى جعل الرقصات النوبية عمومًا تشكل فنونًا أدائية - مهارات استعراضية - فرضت نفسها على المناسبات الاجتماعية والدينية والفنية فى هذين المجتمعين.

ويؤدى الرقص الشعبى فى منطقتى البحث من خلال

- عامة المجتمع فى المناسبات المختلفة وخاصة احتفالات الأعراس.
 - الفرق الفنية للفنون الشعبية على المسارح أو الساحات العامة.
- وينقسم الرقص الشعبى النوبى فى منطقتى البحث إلى أربعة أقسام
- القسم الأول: (من حيث الجنس) ويتفرع إلى^(١):

١. رقص رجال لا تشترك فيه النساء، كالرقص الدينى فى الأذكار والمدائح.
٢. رقص نسائي لا يشترك فيه الرجال، كرقصة الشيلة "الوسطانية".

(١) استند الباحث على مشاهداته للرقصات فى مجتمعي البحث، كم استند إلى منهج البيوميكانيك عند ماير هولد.

٣. رقص مختلط بين الجنسين يشترك فيه الجميع نساء ورجال وأطفال، كالآراجيد ورقصة الكف.

القسم الثانى: (من حيث عدد المشاركين) ويتكون من:

١. فردى.
٢. ثنائى.
٣. ثلاثى.
٤. رباعى.
٥. غير محدد (جماعى).

القسم الثالث: (من حيث الأداء الحركى)

يشتمل الرقص الشعبى النوبى فى مجتمعى البحث على مجموعة من العناصر الحركية، تتم من خلال الأيدى والجذع والأقدام، وتشكل هذه العناصر الجملة الحركية التى تعبر عن فن الأداء الحركى (المهارة الاستعراضية الحركية) للمؤدين / الراقصين، وهى عبارة عن:

١. أداء حركى بسيط.
٢. أداء حركى مركب.
٣. أداء حركى بطىء.
٤. أداء حركى سريع.

القسم الرابع: (من حيث الاتجاه)

١. اتجاه حركى فى خط جانبى (أفقى).
٢. اتجاه حركى فى خط رأسى (عمودى) بالمواجهة.

٣. اتجاه حركى فى شكل دائرى.

٤. اتجاه حركى فى أشكال منحنية ومنحرفة.

وتتوقف المهارات الاستعراضية للرقصات الشعبية فى منطقتى البحث على:

أ- الإمكانيّة الجسمية.

ب- الاستعداد الفطرى للرقص.

ج- الجماعية.

د- الظروف الملائمة.

ويتميز الرقص الشعبى فى المجتمع النوبى عمومًا بكثرة الأنماط الرمزية، التى تبدو فى الألوان والحركة والأزياء والحلى والأغاني والإيقاع، كما يتضح الفعل الرمزى فى الممارسة الحركية التعبيرية الراقصة؛ الذى يمثل نشاطًا وانفعالا جماعيًا لا شعوريًا، وتتسم مجتمعات النوبة القديمة فى مصر والسودان بأنواع كثيرة من الرقصات والإيقاعات المختلفة التى تعتمد على التصفيق بالأيدى وضرب الأقدام بالأرض، وكذلك على الآلات الإيقاعية كالذف (الطار) والنقارة والجريدى، وكالطنبور من الآلات الموسيقية^(١)

ويشتمل الرقص الشعبى فى النوبة-السودانية والمصرية- على أنواع وأشكال عديدة تتسم بالروح الجماعية، وتعدد الحركات سواء التى تؤدى بالأيدى أو الأقدام أو الجذع، كما تعدد الملابس والحلى والإكسسوارات فى الرقصات، وفقًا لتنوع الطقوس الاحتفالية التى تمثل الموروث الشعبى لديهم فى شتى مناحى

(١) الذف أو الطار: هو عبارة عن جلد ماعز مشدود على طارة مستديرة من الخشب. - النقارة: وهو جسم مقعر من الخشب أو النحاس ويُعرف أحيانًا «بنقارة النحاس» يُشد على وجهه جلد ماعز ويُحکم شدّه بخيوط متينة من الكتان أو الحبل المجدول من لوف النخيل، ويُضرب عليه بقطعتين من الجريد. - الجريدى: وهو مثل الطار ولكنه أصغر حجمًا. - الطنبور: وهى آلة وترية عبارة عن جسم مقعر من الخشب أو الصاج، يُشد على سطحه جلد ماعز، ويثبت عليه خمسة أوتار من الصلب الرقيق على قاعدة مثلث من الخشب رأسه مثبت داخل الجلد المشدود.

الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية والسياسية، وقد كان الرقص الشعبى يمارس فى مناسبات وأنشطة عديدة، حيث يشير معظم الإخباريين فى النوبة المصرية والسودانية من كبار السن، وكذلك العاملين فى الأنشطة الفنية إلى هذه الإيقاعات والرقصات التى كانت تؤدى فى الاحتفالات المختلفة نذكر منها:

(احتفالات طقوس الزواج، احتفالات الحصاد، أثناء إقامة الولائم، احتفالات الصيد، احتفالات فيضان النيل، احتفالات الميلاد، احتفالات البلوغ، احتفالات الختان) وغيرهم من المناسبات والأنشطة التى أفرزت أشكالاً وأنواعاً من الإيقاعات والرقصات مثل:

١ - رقصة الوسطانية (الشيلة). ٢ - استعراض الأراجيد.

٣ - رقصة فرى. ٤ - رقصة بلاجة.

٥ - رقصة الكف (الهولى هولى). ٦ - رقصة الكف (التريالة / الكرو).

٧ - رقصة الدرشو (الحوم بى). ٨ - حلقات الذكر.

٩ - رقصة السكى. ١٠ - رقصة أوللى.

١١ - رقصة كرى. ١٢ - رقصة جابودى.

١٣ - رقصة الكاريج. ١٤ - احتفال السبوع.

ومن خلال ماتقدم سوف نعرض هذه الرقصات الشعبية فى النوبة القديمة (المصرية والسودانية) من حيث المناسبة، والحلى، والملابس، والأكسسورات، والمؤدين / المشاركين، مع توضيح طريقة الأداء (الاستعراض)، ثم نقدم تحليلاً لاستعراض الأراجيد فى مجتمعى البحث - النوبة الجديدة - نبرز فيه أهم السمات الثقافية التى تفاعل معها الإنسان النوبى من خلال العناصر الحركية، وأوجه التشابه والاختلاف، والدلالات الرمزية لهذه العناصر أثناء الرقص، والتى أصبحت لغة - غير كلامية - يفهمها جميع أفراد مجتمعى البحث.

ثالثاً: وصف وتحليل بعض الرقصات النوبية

اسم الرقصة (١)	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحل والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض "
الوسطانية " الشيلة "	احتفالات الأعراس قبل ليلة الحناء	مناطق الفاديجا والكنوز النوبة المصرية + حلفا النوبة السودانية	إيقاع الكوم باك والكومبان كاش والشكا Koumback- Shakka آلة الدف + التصفيق بالأيدي	الملابس اليومية + فستين أوجلايب ملونة + الشجة + الطرحة	البلتاوى (والخواتم)، البييه، الباجول والهاجول الرصه، والزمام، وقصة الرحمن الأكسسوارات الكاريج "طبق" وبه سكرو شريات	(نساء فقط) راقصة وسط دائرة من النساء غير محددة بعدد وتشكل بعد ذلك ثلاث دوائر بطيئة / سريعة/ بسيطة ومركبة

جدول رقم (١٣) الرقصة الوسطانية

الأداء والمؤدون

تؤدي هذه الرقصة بعد وصول موكب الشيلة (النوبة المصرية) أو سد المال (النوبة السودانية) إلى منزل أهل العروس، وتسمى بالرقصة الوسطانية، ولا يرقصها إلا النساء، وهي طقس / تقليد اعتادت عليه النوبيات في احتفالات الزواج تعبيراً عن فرحتهن بما أحضره أهل العريس للعروس وأهلها، حيث

تقف مجموعة من النساء تضربن على الدفوف « الطارات » ومنهن المرددات للأغاني، وتتم عملية التواصل والتفاعل بين النساء بمشاركتهن في الرقص، فتصطف في نصف دائرة، وتتشابك أياديهن وتتحركن إلى الأمام والخلف في حركة بطيئة، وتقفن باهتزاز منطقة الوسط، وتتقدمن بصدورهن في انحناء خفيف مع رفع الأيدي إلى أعلى متشابكة، ثم إنزالها إلى أسفل، ثم تدخل إحدى الفتيات « المؤديات » التي تتميز بمهارة استعراضية جيدة، وتقوم بأداء الرقص في حركة أسرع وسط دائرة من النساء، تغلق نصف الدائرة عليها مكونة بذلك دائرة أخرى، ثم الدائرة إلى نصف دائرة مرة أخرى، فتتكون ثلاث مجموعات في وسط تشكيل نصف الدائرة، مجموعتان على الجانبين، ومجموعة في المواجهة(*).



النوبة السودانية

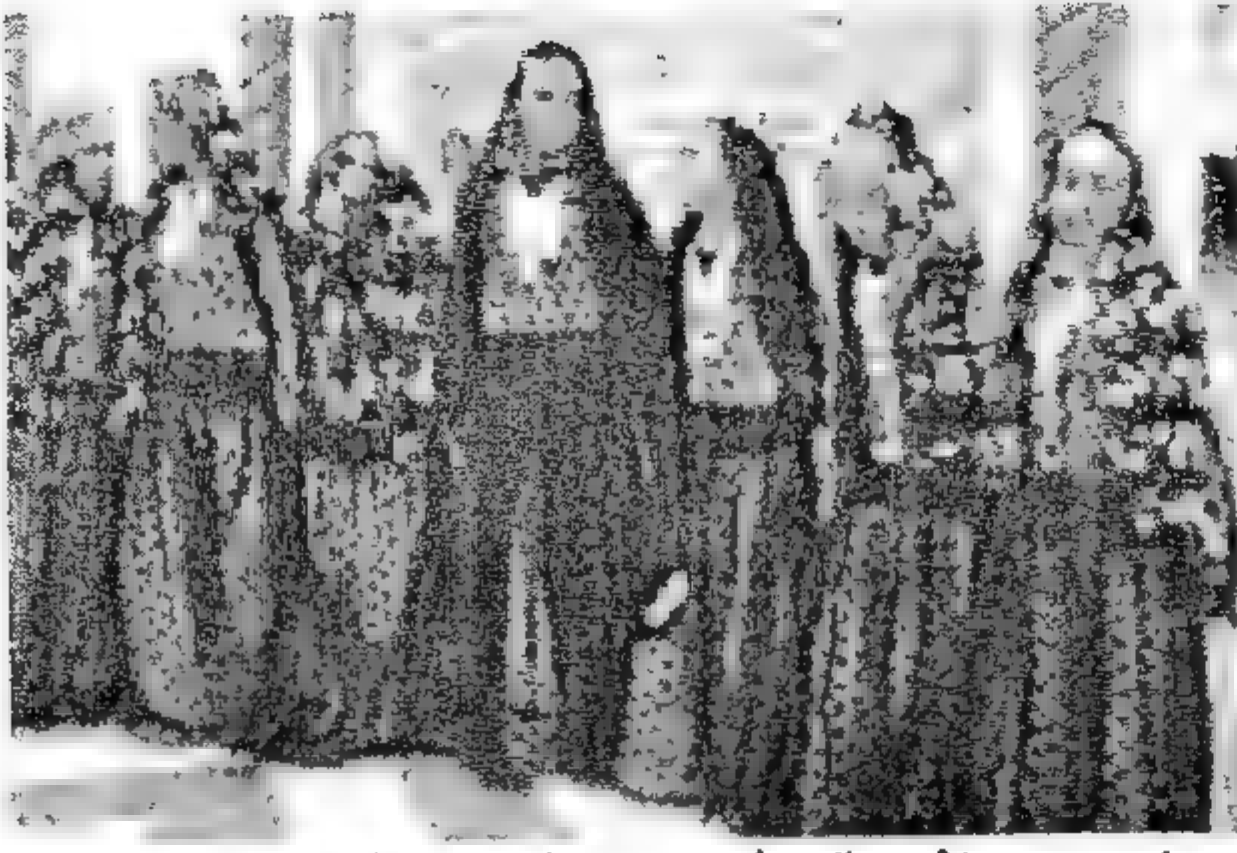


النوبة المصرية

صورة رقم (٢٣) أداء رقصة الوسطانية في المنازل

وتعد الإشارات الحركية في هذه الرقصة بمثابة اللغة التي تتم من خلالها عملية التفاعل الرمزي بين فتيات ونساء القرية، حيث يتم تكوين التشكيلات للدوائر الثلاث كدلالة رمزية إلى حركة الساقية، التي تجلب المياه من النيل لرى الأرض، ودلالة أيضًا عن دورة الحياة، ويُرجَّح أن الدوائر

(*) معظم الصور التي سوف ترد في وصف وتحليل الرقصات من النوبة الجديدة في مصر والسودان.



إحدى الفرق الفنية - النوبة السودانية



إحدى الفرق الفنية - النوبة المصرية

صورة رقم (٢٤) أداءات متنوعة من رقصة الوسطانية على المسرح

الثلاثة ربما تدل على العلاقة القرابية حيث تشير الدائرة الأولى والتي تتكون منها الدائرة الثانية دلالة على النسق القرابي سواء من ناحية الأم أو الأب، أما تكوين دائرة ثالثة من الدائرة الثانية، فهي دلالة على تكوين أسرة جديدة من النسب العائلي بحكم العادات والتقاليد، فالفتاة في النوبة القديمة لا تتزوج إلا من أبناء العم أو الخال، أو من أبناء الأقارب (زواج اندوجامى)، وكذلك تدل مشاركة الجميع بنفس الأداء على السلوك الجمعى التى تشترك فى سماته وعناصره الثقافية كل فتيات ونساء القرية.

الأداء والمؤدون

تعتبر الأراجيد من أحب وأهم الأداءات التى يفضلها النوبيون، لأنها تتميز بسلاسة الجمل الحركية المتأصلة فيهم، والتى توارثتها الأجيال عبر الأزمان؛ لذا فهي تعنى لهم الكثير فى حياتهم الاجتماعية بما تحمله من عناصر ثقافية لها معان ودلالات رمزية يفهمها كل النوبيين، كما أن أداء الأراجيد يتم بمصاحبة الغناء والإيقاع الصوتى وضرب الدفوف، وتتميز التشكيلات فى أداء الأراجيد بالخطوة المنتظمة التى تتسم بالتلقائية، فتظهر فى صور وأشكال جمالية رائعة.

وتبدأ الأراجيد منذ يوم تخضيب « حنة » العريس الليلة التى تسبق يوم الزفاف، وهى بمثابة الفرحة الكبرى للقاء العروسين، حيث يقوم العازفون بالضرب على الدُفوف لشد انتباه المدعوين (أى الراقصين) لبدء حلقة الرقصة.

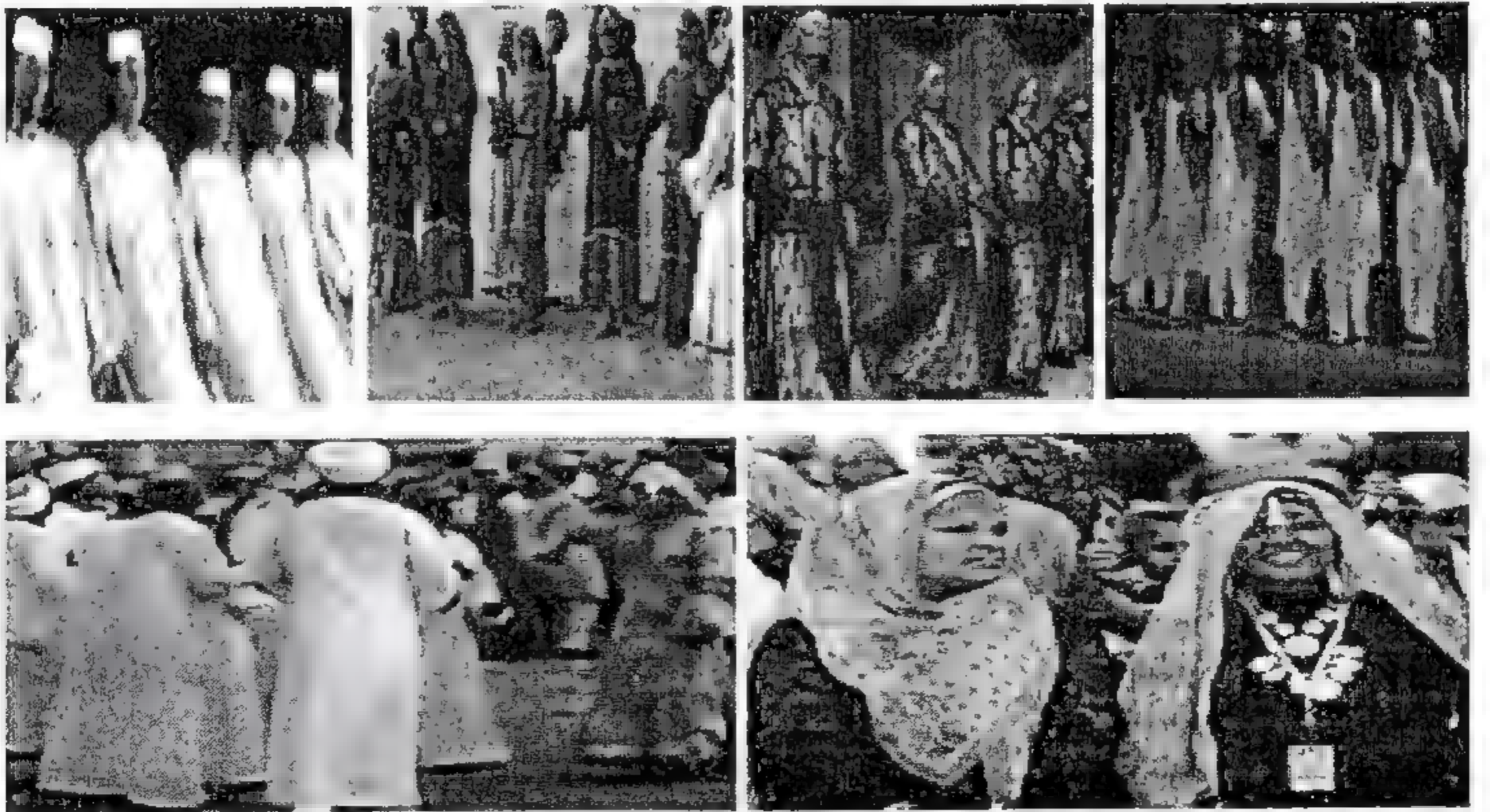
اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الميل والإكسسوارات	النوع والأداة "الاستمرارية"
(٢) الأراجيد	احتفالات الأعراس	مناطق الفاديجا في التربة المصرية	إيقاع الكوم باك والشكا في مصر Koumbak- Shakka آلة الدف + التصفيق بالأيدي	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب وعامة بيضاء، والمرآجي وطواقى سادة وملوثة.	قلادة النية، والجكدة،البلاوى، وماشاء الله، وقصة الرحمن، والباحول والخراتم، والرسان، والموجول، والكعم	يشارك فيها الجميع من الجنسين / غير عدد محدود ؟متنوعة) بطيئة وسريعة بسيطة وهركبة فردى وزوجى وثلاثى ورباعى وجامى صفوف في دائرة أو مربع
		مناطق الفاديجا في التربة السودانية	إيقاع شيرى وتى شيشي ونقشبندى السودان - Shire Tichehe آلات الطنبور والدف والطبله + التصفيق بالأيدي	المريس: جلباب ايضى قفطان حامة شال أبيض المروس: فستان أو جلباب مشجر + جرجار + شال + طرحة بيضاء	الأكسسوارات حصا ويخور وروائح عطرية	يتنير الإيقاع والخرجات مستمرة

جدول رقم (١٤) الأراجيد النوبية



صورة رقم (٢٥) بداية استعراض الأراجيد

وفي ليلة الزفاف وبعد الانتهاء من حنة العروس، يتقدم المغنون إلى منتصف الحوش أو الساحة، ويبدأ الرجال بالضرب على الدفوف، فتتسارع النساء إلى الاصطفاف أمامهم، وعلى صوت الدفوف وزغاريد النساء يتوافد أهل القرية، ويصطف الرجال خلف المغنين، وتصطف النساء في مواجهتهم، وتشكل صفوف من الرجال والنساء بحسب الرقصة التي يعلن عنها المغنى الذى يقود الاحتفال - بتغيير الإيقاع والأغنية - فلكل أغنية أو مجموعة من الأغاني إيقاعها الخاص ورقصاتها الخاصة.



صورة رقم (٢٦) أداءات متنوعة من الأراجيد

وتتشكل الأراجيد على شكل مربع أو دائرة، حيث يقف المدعوون من جميع الأعمار « نساء ورجال، شباب وفتيات، وعازفون» في تشكيلات منتظمة، بحيث يقف صف الشباب في مواجهة صف الفتيات، والحركة في هذا التشكيل سواء للشباب أو الفتيات تتميز بالتمايل يمينًا ويسارًا، ويقومون بأداء الرقص في خطوة موحدة منتظمة سلسلة إلى اليمين، ثم سحب الجسم عليها وجذب القدم اليسرى مع هز الجسم إلى الأمام قليلًا، ثم إعادة القدم اليسرى وعليها الجسم مع جذب القدم اليمنى، وتكون الأيدي متشابكة من عند الذراع أو من الساعدين، ويقوم بعض أصدقاء العريس بالرقص بالتناوب داخل المربع أو الدائرة، كنوع من المشاركة، وفي أحيان كثيرة للتعرف على الفتاة التي يختارها عروسًا له في المستقبل، وكذلك لإظهار مهارات الأداء في الرقص، والتي تعبر عن أصالة كل من يقومون باستعراض الرقص، هي بمثابة لغة اتصال ذات دلالات رمزية، وسوف نتناول استعراض الأراجيد بالتفصيل الوافي والتحليل في الفصل السادس، حيث نقدم توضيحًا وتفسيرًا لأهم السمات والعناصر الثقافية المميزة في مجتمعي البحث.

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض "
(٣) فري	ليلتي الحناء والزفاف	مناطق القاديجا التربة المصرية	إيقاع فندى جالينكو Findi galico آلة الدف	فستانين أوجلايب ملونة + الشجة + الطرحة + ملابس الرجال "جلباب وعمامة بيضاء، عزاجي، طواقى	البلتاوى، والخواتم، الببیه، الباجول والماجول الرصة، والزمم، وقصة الرحمن	فردى وزجى إناث وسط دائرة نصفها شباب ونصفها فتيات سريعة

جدول رقم (١٥) رقصة فري

الأداء والمؤدون

تؤدي هذه الرقصة ضمن احتفالات مراسم الزواج في ليلتي الحناء والزفاف، ويطلق عليها أيضًا رقصة طائر السمان، لأن العناصر الحركية تشبه كثيرًا حركات

طائر السمان، ويتكوّن الأداء من مجموعة شباب يتحلّقون في نصف دائرة، وتكون مجموعة من الفتيات النصف الآخر من الدائرة، وترقص فتاتان في نصف الدائرة، حيث يعتمد الأداء في هذه الرقصة على نزول الفتيات بشكل فردي إلى الحلقة في حوار راقص مع فتاة أخرى في منتصف الدائرة بحركات واهتزازات وخطوات سريعة جدًا، وكلما انسحبت فتاة أو فتاتان دخلت مكانهما فتاة أو فتاتان غيرهما، لتقمن بإظهار مهارتهن الأدائية في الحوار الراقص بين المشاركين في الرقص والمدعوين عمومًا، وتصاحب هذه الرقصة أغنية تحمل نفس الاسم، حيث ترمز للقيمة الاجتماعية التي تكتسبها المرأة.



صورة رقم (٢٧) أداءات متنوعة من رقصة فرى وبلاجة

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض "
(٤) بلاجة "الدلوعة"	ليلتى الحناء والزفاف	مناطق الفاديما النوبة المصرية	إيقاع فندى جالينكو Findi galico آلة الدف	فساتين أوجلابيب ملونة + الشجرة + الطرحه + ملابس الرجال "جلباب" وعمامة بيضاء، عراجى، ضواقي	البلتاوى، والخواتم، الببیه، الباجول والهاجول الرصة، والزمام، وقصة الرحمن	فردى وزجى إناث وسط دائرة نصفها رجال ونصفها نساء بطينة

جدول رقم (١٦) رقصة بلاجة

الأداء والمؤدون

تتشابه رقصة «بلاجة» مع رقصة فرى فى خطواتها وتشكيلاتها، ولكنها أبطأ وأهدأ، وهى أيضاً تؤدى ضمن احتفالات مراسم الزواج فى ليلتى الحناء والزفاف، ويطلق عليها «رقصة الدلوعة» لأنها ترمز إلى العروسة، حيث تصاحب هذه الرقصة أغنية تحمل نفس اسمها «بلاجة» يمتدح المغنى فيها العروس، بكلمات الفخر والدلال، ويتشكل الأداء من مجموعة شباب يتحلقون فى نصف دائرة، وتشكل مجموعة من الفتيات النصف الآخر من الدائرة، وترقص فتاتان فى نصف الدائرة لإظهار مهارتهن الأدائية فى الحوار الراقص.



صورة رقم (٢٨) رقصة بلاجة

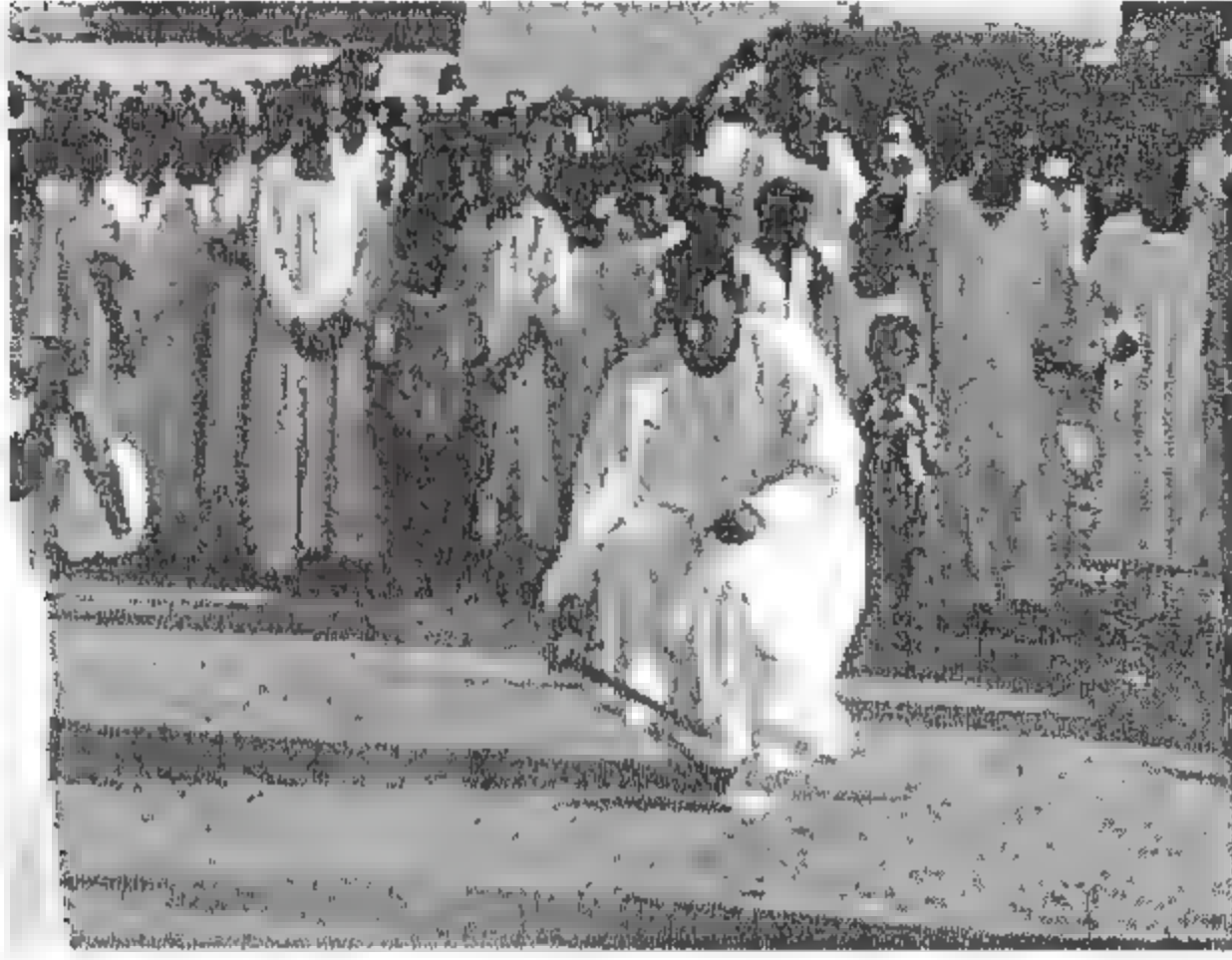
اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء "الاستعراض"
(٥) الكف "الهولى هولى"	احتفالات الأعراس يوم الزفاف	مناطق الكنوز النوبة المصرية	إيقاع أخولى هولى والسكى آلات الدف والنقارة والجرىدى والطنبور	الملابس البومبة التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجرة فوق الفتان أو الجلباب	الرقصة، والجكد، والزمام الإكسسوارات السيف والسوط البخور والروائح العطرية	ثلاثة من غازى الطار والنقارة + أربعة كفاة + راقصة + مجموعة من الرجال، وتجلس النساء بجوار دائرة الرقص (متنوعة) بطيئة وسريعة

جدول رقم (١٧) رقصة الكف (الهولى هولى)

الأداء والمؤدون

تعتبر رقصة الكف من الرقصات الشعبية النوبية، التى توارثتها الأجيال فى النوبة المصرية على مر العصور، ولرقصة الكف عند الكنوز أكثر من طريقة صورة رقم (٢٨) رقصة بلاجة وتحت أكثر من مسمى، فالكف نوعان: رقصة الهولى هولى، ورقصة « الكرو أو التريالة » لدى العرب وتعتمد فى أدائها على السيف والدرقة بمصاحبة إيقاع النقارة.

ويبدأ أداء رقصة الكف « الهولى هولى » باصطفاف الشباب والرجال على شكل مربع يؤدون خطوات موحدة، وبينهم المنشدون الذين يؤدون الأغاني ويضربون على الدف « الطار »، فى هذه الرقصة يشتد ضرب الكف، ويقف ثلاثة من ضاربى الدفوف، اثنان من ضاربى الدف الكبير يقومان بأداء الأغاني مع الضرب على الدفوف، يتوسطهما حامل « الجريدى » وفى جانب الحلقة يجلس الضارب على النقارة، ويتحلق الرجال حولهم وتجلس النساء عند طرف الحلقة.



صورة رقم (٢٩) أداءات متنوعة من رقصة الكف (الهولي هولي)

ويبدأ استعراض الرقصة بأن يتقدم أربعة من « الكفافة » يقومون بالقفز ويصفقون على إيقاعات النقارة والدفوف، ومن أقارب العريس تقف إحدى الفتيات / المؤدية للمشاركة في أداء الرقص، وهى متشحة بطرحة على وجهها، ويتقدم إليها « الكفافة » ويتقهقرون، وتتبعهم المؤدية حتى يصلوا إلى المغنين فتراجع ويتبعونها حتى مجموعة النساء وهكذا، وغالبًا ما يصحب المؤدية ويقوم معها في الأداء الراقص أحد أقاربها - شقيقها أو ابن عمها - يحمل سيفًا يلوح به راقصًا رمزًا لحراستها وحمايتها، وتظل هذه الفتاة / المؤدية تقوم بأداء الرقصة داخل حلقة الرقص حتى تقف فتاة أخرى / مؤدية من مجموعة النساء تتأهب لدخول حلقة الرقص مكان الأخرى، وقد امتزجت هذه الرقصة بعناصر ثقافية أخرى نتيجة الهجرات العربية الوافدة والتصاهر، ويتضح هذا من أداء الرقص بالسيف والوثب واشتداد ضرب الأيادي « التصفيق ».

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء "الاستعراض"
(٦) الكف الكرو/ التربالة	احتفالات الأعراس يوم الزفاف	مناطق العرب والكنوز النوبة المصرية	إيقاع الصفصاف والنجرشاد Nagrishad آلات الدف والنقارة والجرىدى الطنبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الرصنة، والجكد، والزمام الأكسورات السيف والسوط البخور والروائح المعطرية + السيف والدرقة	يشارك فيها الكفافة + مجموعة الرجال فقط + الراقص الفردى، تجلس النساء في الخلف

جدول رقم (١٨) رقصة الكف (التربالة أو الكرو)

الأداء والمؤدون

تشكل دائرة من الرجال يقومون بأداء التصفيق، ثم تشكل هذه الدائرة إلى مستطيل، ويجلس عند أحد أركانه ضارب النقارة وإلى جواره سيف وحرية ودرقة، وينسحب ضاربو الدفوف ولا يصاحب هذه الرقصة أية أغنية، وتجلس النساء خلف حلقة الرجال ولا تشارك النساء في هذه الرقصة.

يبدأ والد العريس (المؤدى)، أداء الرقص برفع سيفه وهزه في الهواء، وهو يردد بعض الكلمات، التى تشير إلى حسبه ونسبه، وتزغرد النساء من خلف الحلقة ويصدر الرجال أصواتاً «همهمات» تعبيراً عن الفرح والفرحة والاعتزاز والشجاعة، ثم يتناول الدرقة، ويبدأ استعراض الرقص واثباتاً حتى نهاية المستطيل، ويعود إلى حيث بدأ ويضع الدرقة والسيف مكانها ليتناولها مؤد آخر، يقدم أيضاً حواراً من الفخر والاعتزاز بالحسب والنسب، وهو يهز السيف والدرقة فى الهواء، وتزغرد النساء وتعلو أصوات الرجال استحساناً، ثم يبدأ أدائه للرقص حتى نهاية الحلقة، ويعود إلى نقطة البداية ما لم يوقفه مؤد آخر، ويضع السيف والدرقة ليأخذها مؤد آخر وهكذا، وكلما خرج مؤد بعد

أدائه للرقص، يدخل والد العريس إلى منتصف الحلقة، ويطلق أعيرة نارية من
بندقيته في الهواء تحية للمؤد.



صورة رقم (٣٠) رقصة الكف (الكرو / التريالة)

من خلال عرض أداء رقصتي الكف يتضح التباين بين أداء الكف « الهولي
هولي » الذي يؤدي بإيقاعات النقارة والطار، وأحياناً بمشاركة الطنبور ومشاركة
النساء بالرقص، وبين أداء الكف الذي يستخدم السيف والدرقة، والذي يطلق
عليه رقصة « الكرو ».

ويرجع ذلك إلى تمازج الكنوز مع القبائل العربية الذين كانوا يمرون في هذه
المناطق طلباً للرعى، ثم استقروا واختلطوا بالكنوز وتصاهروا معهم، ونتيجة
لذلك أصبحت الممارسات الاحتفالية لديهم تحمل الكثير من العناصر الحركية
التي ترمز إلى معاني القوة والشجاعة.

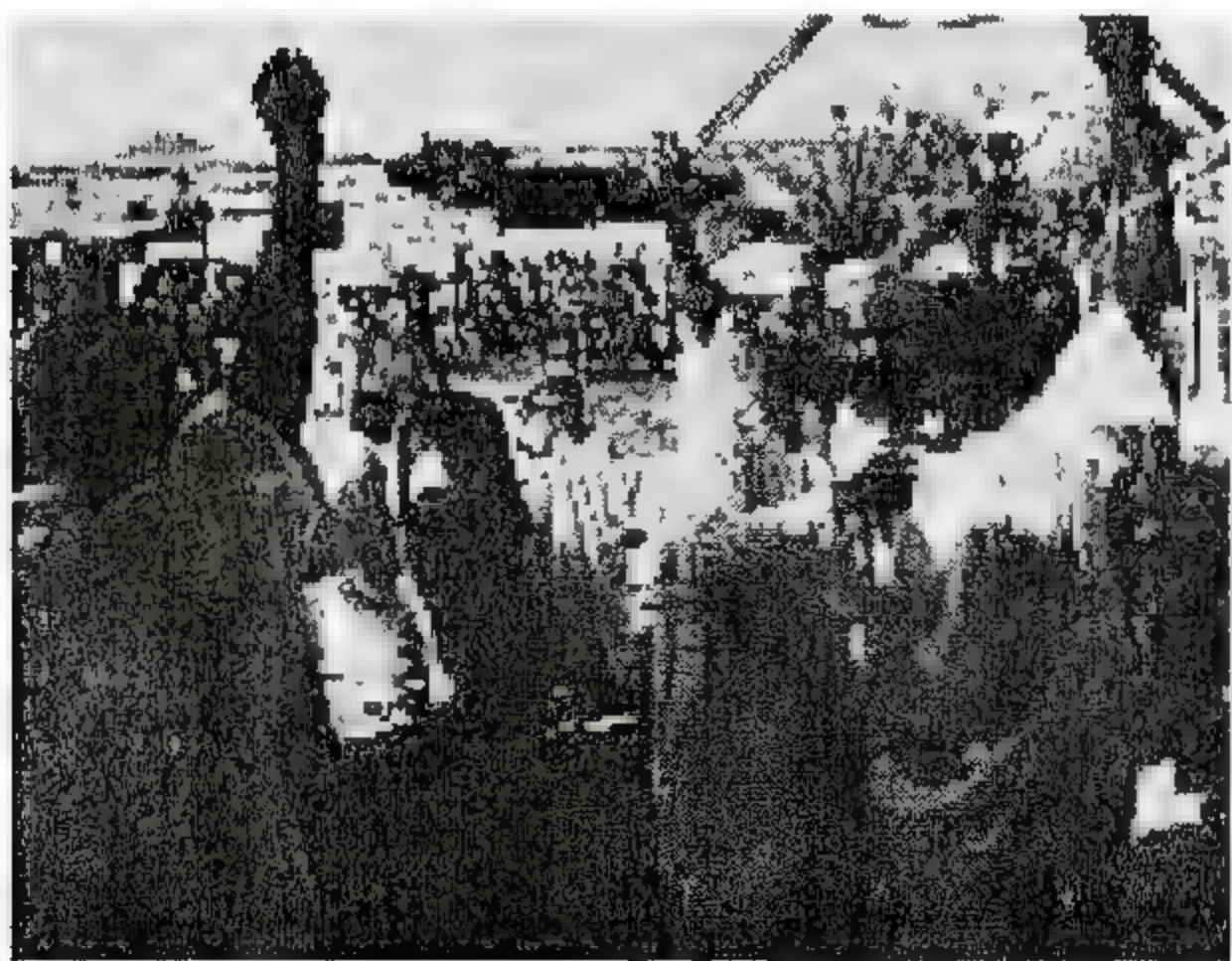
اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض "
(٧) الدرشو / الحوم بي drishow	احتفالات الأعراس ليلتى الحناء والزفاف	مناطق حلفا النوبة السودانية	إيقاع النجرشاد Nagrishad آلات الدف والثارة والنوبر	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجرة فوق الفتان أو الجلباب	الرصن، والجكد، والزمام الإكسسوارات السيف والسوط البخور والروائح العطرية + السيف والدرقة	تشبه رقصة الكف " الهولى هولى " الكنوز المصرية

جدول رقم (١٩) رقصة الحوم بي (درشو)

الأداء والمؤدون

وهى تشبه إلى حد كبير رقصة الكف « الهولى هولى » فى النوبة المصرية مع اختلاف بعض التكوينات والأعداد، لكن نفس الحركات وضرب الكف، وقد انتشرت بمناطق شمالى السودان بين قبائل الشايقية المتاخمة للنوبيين، ومنها انتشرت فى معظم ربوع السودان باسم «الحوم بي» وهى فى الأصل رقصة نوبية كانت تسمى رقصة الـ « درشو » drishow، وكانت تؤدى ضمن احتفالات ليلتى الحناء والزفاف، حيث يقف الرجال فى صفوف على شكل مربع، وينزل وسطهم مجموعة من الأقارب / المؤدين يقومون بأداء الرقص وضرب الكف

بالتبادل بينهم، وهم يتحركون بوثبات، وبينهم فتاة / مؤدية تقوم بالأداء وسط ضرب الكف، ثم تخرج من حلقة الرقص، وتدخل فتاة أخرى لديها مهارة أدائية تقوم بالحركات الراقصة وهكذا، ويتضح أيضًا في هذا الأداء تأثيرات العنصر العربى، الذى يظهر فى الوثبات وعدم اختلاط النساء بالرجال والتشكيلات والخطوات، التى تتميز بالسرعة والقوة، بالإضافة إلى السيف والدرقة، الإكسسوارات والبخور والروائح العطرية التى تميز النوبيين عمومًا فى مصر والسودان.



صورة رقم (٣١) رقصة الدِرشو (الحوم بى)

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض "
(٨) حلقات الذكر	المناسبات الدينية	النوبة المصرية عمومًا النوبة السودانية عمومًا	الطريقة الميرغنية والطرق الصوفية فى مصر الدفوف، الطبول الإيقاع الصوتى الطريقة الختمية والبرهانية والأحمدية فى السودان	جلباب أبيض، أو أخضر أو ملونة وسروال، وعمامة بيضاء، والشال والطاقيّة	البيارق والسبح والعصا والبخور والروائح العطرية	يشارك فيها "الرجال فقط" غير محددة بعدد صفوف ومجموعة من المشاهدين رجال ونساء

جدول رقم (٢٠) حلقات الذكر

الأداء والمؤدون

يرتبط الذكر أو ما يسمى بـ (الحضرة) بالطرق الصوفية، ومع هذه الطرق نشأت حلقاته وظلت تنمو وتزدهر معها، وقد ظهرت في النوبة المصرية والسودانية جماعات صوفية كثيرة يرأس كل جماعة منها شيخ من شيوخ العلم والتصوف والجهاد في سبيل الله.

وهناك نوعان من طقوس الحركة الإيقاعية لدى المتصوفة

الطقس الأول: (السماع) وهو مرتبط بالصوت / الموسيقى.

الطقس الثانى: (الذكر) وهو مرتبط باستخدام الكلام والحركة.

وتتميز طريقة الذكر لدى الذاكرين (المؤدين) بأنه يتم «بالقلب واللسان» كنوع من التفاعل، فالقلب وعاء للذكر وأداته، والذكر باللسان يكون للمساعدة فقط على استدامة الذكر بالقلب، ومع ذلك يحشدون كل مهارتهم الأدائية في الموسيقى والإنشاد والحركة الإيقاعية عن طريق حركة الجسم بالميل يمينًا ويسارًا مع حركة الرأس واليد.

وتنقسم المجموعة المشتركة في حلقة الذكر إلى أربع فئات

١ - المادحون: يفتحون الحلقات بالأناشيد التي يذكرون فيها اسم الله ويمدحون الرسول (ﷺ) ثم يتغنون بكرامات الأولياء.

٢ - العازفون: وهم الذين يقومون بالضرب على الطبول والصنج والدف «الرق» وغالبًا ما يقوم بالعزف عليها المادحون أنفسهم.

٣ - الذاكرون: وهم الممارسون للأداء الحركي، والذين يؤدون الذكر على أساس أنه فعالية دينية تدخل في مجال العبادة، فهو استعراض حركي رمزي مرتبط بالمعتقدات، وهنا يتم التفاعل الرمزي؛ حيث تتجلى نشوة الذكر وما يصاحبها من حركات تعبر عن المعاناة للتجربة الصوفية للحب الإلهي الذي

يتغلغل في الوجدان، وهذه النشوة تقود طبيعيًا إلى الحركات الراقصة، فقد استعانوا على بلوغ حال «الوجد» هذه بالأغاني الروحية أو السماع الذي هو مزيج من سماع القرآن والأذكار والأشعار المصحوبة عادة بالرقص بالتمايل والانحناء والالتفات يمينًا ويسارًا.

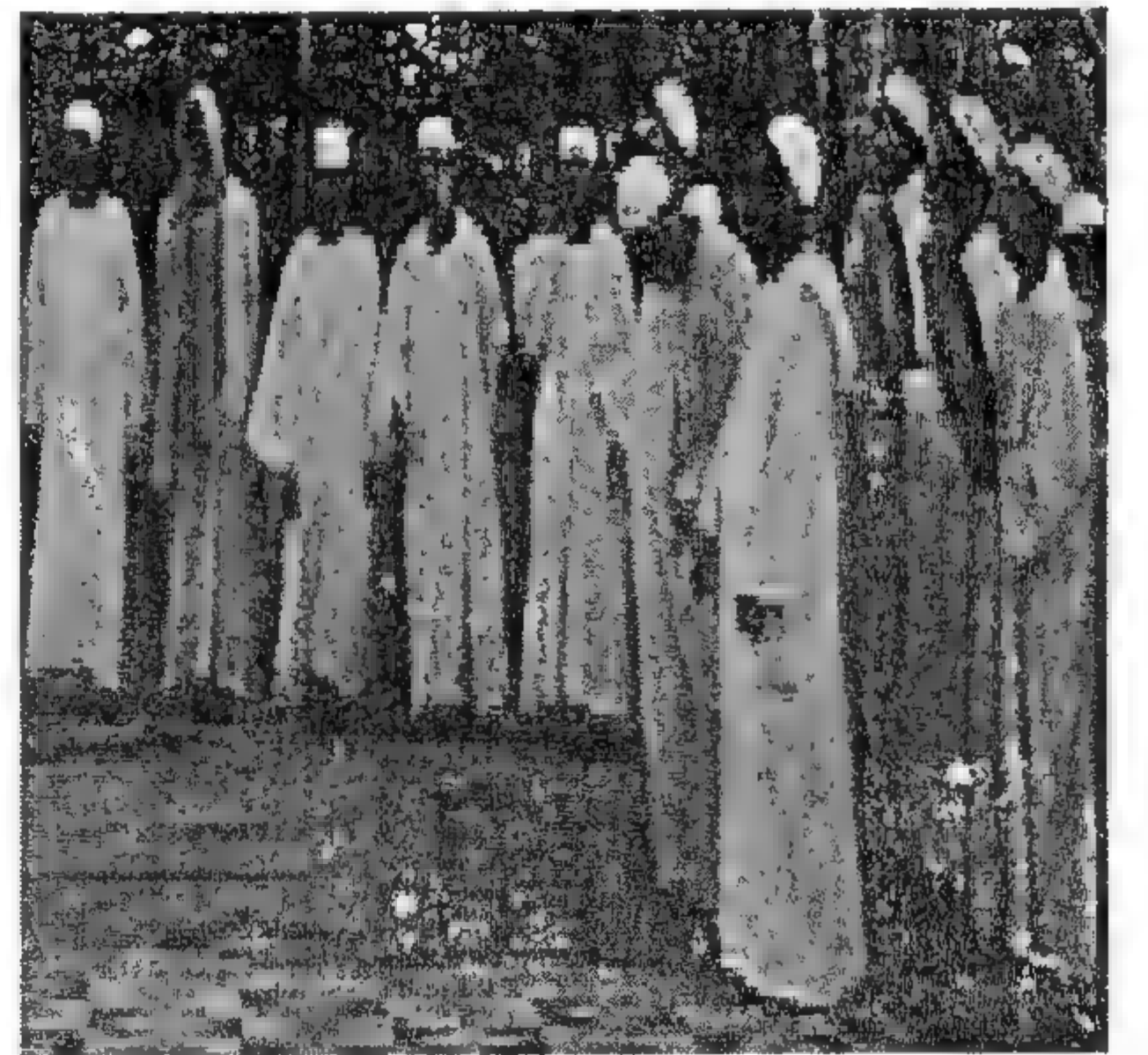
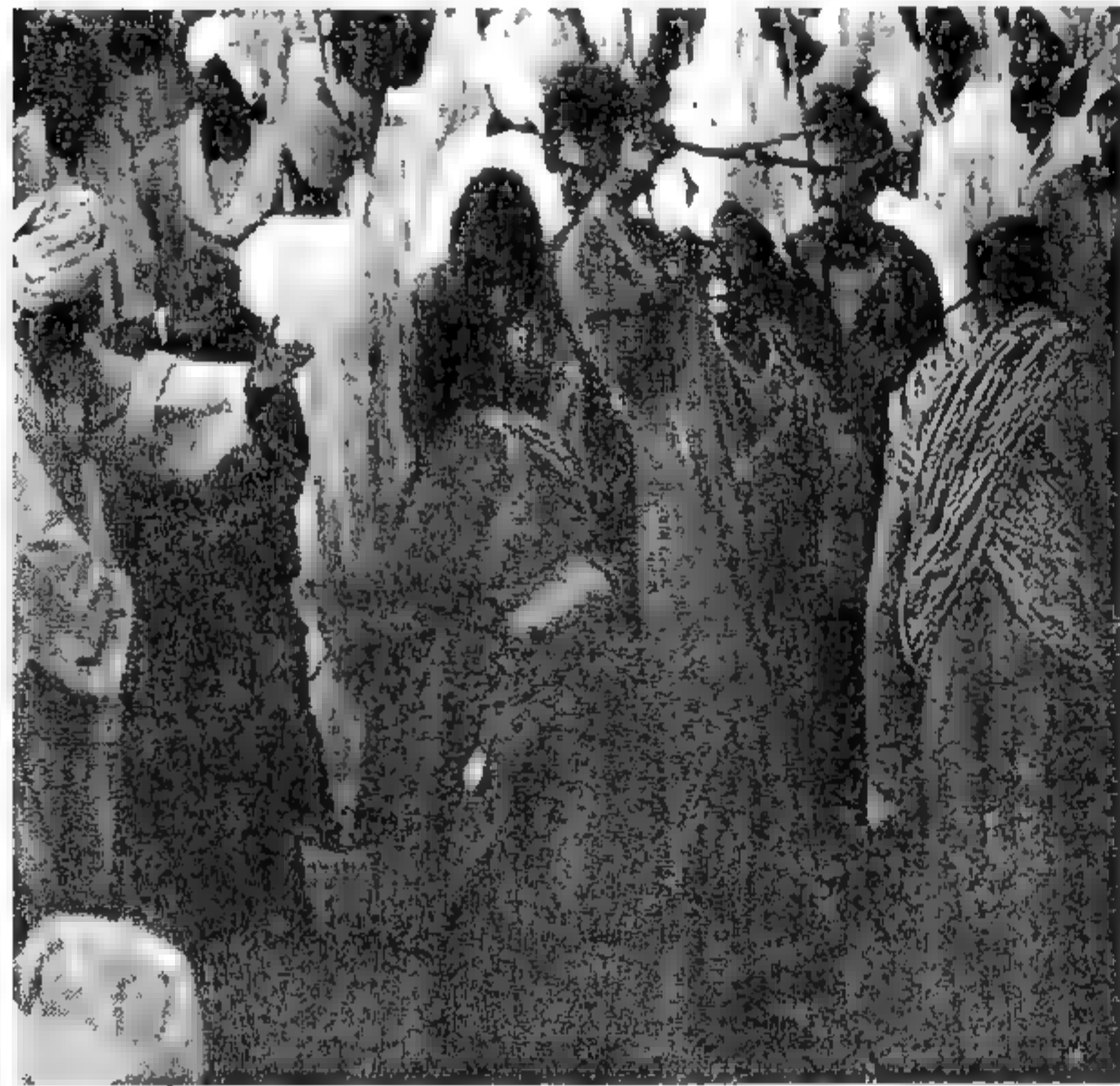
٤ - المشاهدون. ويتم الأداء بمجموعة من الذاكرين (المؤدين) يدورون داخل الحلقة في حركات حرة، ومجموعة أخرى تشكل الحلقة الأولى حول قطر الدائرة، وهم في الوقت نفسه يشكلون الصف الأول من المشاهدين، ويمسك كل منهم بيد الآخر ويتمايلون في حركات منتظمة.

وتبدأ حلقة الذكر بنشيد افتتاحي، وهم يتحركون داخل الحلقة على الأنغام المصاحبة للإنشاد، وتتوالى أناشيد المديح وتزداد معها سرعة الإيقاع، فيشارك ضاربو الطبول والصنج، ويدخل الذاكرون وهم يرتدون ملابس بيضاء، ومناسبات كثيرة أخرى يرتدون ملابس «مرفعة» ألوانها زاهية، ويغلب عليها اللون الأحمر والأخضر، ويتنظمون في رقصات تزداد حركاتها سرعة شيئًا فشيئًا، وهم يدورون حول أنفسهم أو يتوقف أحدهم ليتفوه «يهمهم» ببعض الكلمات الغريبة، وهنا يهمل المشاهدون وبقية الذاكرين: «الله أكبر - الله أكبر - لا إله إلا الله»، وهذا دلالة على التفاعل / الانجذاب، في هذه الأثناء تبلغ حركة الذكر ذروتها من القوة والسيطرة على الذاكرين، فترتفع صيحات الوجد من كل جانب، وتتصاعد صرخاتهم تعبيرًا عن أحوالهم، ومنهم من يتحدث بكلام غير مفهوم، وعلى ذلك فإن الذاكر قد يصل إلى هذه الحالة من عدة طرق، يساعده في ذلك الرقص، لأن الرقص حركة موقعة للجسم كله، في زمن يصاحبه الإيقاع، فالاندفاع خلال الهواء واقتراب الذاكرين وهم يتحركون معًا كل ذلك يحدث حالة من الوجد، التي إذا ما استمرت زادت الإحساس بالنشوة الروحية، وتنتهي حلقة الذكر عند حلول موعد المغرب.



صورة رقم (٣٢) حلقات الذكر

وتعتبر فنون المدائح الشعبية كغيرها من فنون الأدب الشعبي الأخرى في كل من النوبة المصرية والسودانية، ولدت مع انبثاق فجر الثقافة العربية الإسلامية خاصة في عصر الفونج ١٢٠٥م – ١٨٢٠م، وما يهمننا هنا ليس تاريخ ميلاد المدحة وإنما طريقة تقديمها، تمهيداً لرصد سماتها العامة وفنون عرضها.



صورة رقم (٣٣) المدائح الشعبية

ويتم الأداء عن طريق المداحون، ويتكون عددهم من أربعة، اثنان يقومان بالإنشاد ثنائى هما « المادحان»، واثنان يقومان بدور أداء أول المدحة ويسمونها

الزمال «الشياطين»، وعندما يتجمع الناس في حلقات المديح، يرددون مطلع المدحة عقب كل بيت من أبيات المدحة، شأنهم في هذا شأن الزمال تمامًا «وهي شيلة الصلاة»، ولا بد أن يصيح أحدهم أمام المستمعين بقوله «شيلوا الصلاة ياأخوانا»، وأثناء المديح يقوم الحاضرون بشكل تلقائي بحركات هز الرأس والتصفيق والميل بالجسم، والمدائح تنشد في أماكن العبادة والأماكن المقدسة وأحيانًا ينشد المادحون قصائدهم في الأماكن العامة التي يتجمع فيها الناس كالأسواق، وفي المواسم الدينية، كالمولد النبوي وليلة السابع والعشرين من رجب ومنتصف شعبان وشهر رمضان والحج وأيام الأعياد فهذه كلها مواسم للمداحين والمدائح.

كان المادحون وما زالوا حتى اليوم يطوفون القرى والمدن، ويعرضون على محبي المدائح فنونهم، ويسيرون ليالي المديح، ويحسن الأهالي وفادتهم، ويقدمون لهم الأطعمة، وهناك عادة جمع التبرعات «نظام الصحن» حيث يوضع «صحن» في وسط الحلقة أمام المداحين لكي يتبرع المشاهدون، والمدحة الشعبية تبدأ بفن المربع الذي ينشده المادحون وهم جالسون «وسمى بفن المربع، لأن المداحين يكررون شطرات القصيدة مرتين ولأن القصائد تتألف من أربعة شطرات»، ويسبق ذلك الاستهلال أو التنبيه أي أن يدق (ينقر) المادح على الطار دقات دون إنشاد^(١).

والمدائح الشعبية بوصفها أغنيات تصاحبها آلات الطرب الروحي وهي الطار والعصا والتصفيق بالأيدي وبأطراف الأصابع، يأخذ الأداء الحركي فيها - اعتمادًا على ألحان المدائح وإيقاعات الدفوف - أشكالًا تواكب الألحان الثقيلة والخفيفة، واللحن الخفيف هو اللحن الراقص الذي يتولد منه التعبير بالجسم مثل:

(١) محمد فتحي متولى يوسف، مرجع سابق، ص ١١٧.

• الهزة الحساسية (العرضة) وهى أن يقفز الرجل فى الهواء قفزات منتظمة وهو ممسك بعصاه، وينهى هذه القفزات بثبات جسمه فى الأرض.

• التلويع بعصاه أمام الجميع وسط كلمات الاستحسان وزغاريد النساء، اللاتى لا يخفين طربهن فى المدائح، وهن يعبرن عن ذلك بالزغاريد ويرددن عبارة "صلاتى على النبى".

ويمكن تلخيص الفكرة الرئيسية للذكر فى صراع الروح - فى توجهها لخالقها - مع الجسد الفانى ومحدوديته التى تحاول تكبيل انطلاق تلك الروح، وتمثل لحظات الوجد الصوفى وانفصال الذاكر عن ما حوله قمة انتصار الروح على الجسد، وهو الهدف الأعلى للطقس مما يجعل له نتائج نفسية، فكل المشاركين بمختلف درجات مشاركتهم - بما فيهم المشاهدون - يمارسون محاولات فك أسر أرواحهم وتخليصها من ضغوط الماديات، ويلاحظ أن لهذا الطقس قائد هو شيخ الطريقة أو من يمثله وهو الذى يقود الذكر، ويتحكم فى سير أحداثه^(١).

إن الذكر هو أهم طقس فى التصوف، وهدفه من وجهة نظرهم تذكير المسلم بالله وبوجوده، ويُمكن الرقص المشارك / المؤدى من الوصول إلى حالة وجد صوفى بوجوده، وبعبه واتحاده بالله، كما ينشئ الذكر عادة الاستذكار، وهى بمثابة اللغة التى تتخذها الأجساد للراحة، حيث يمنح الذكر تفاعلاً للأجساد بأداء حركات رمزية تحمل معانى ودلالات تعمق حالة الوجد مع الله، ويتسم الأداء الحركى فى حلقات الذكر بطابع خاص، تذوب فيه النفوس وتهيم به الأرواح؛ ذلك لأن حركات التمايل يميناً ويساراً مع حركة الأيادى تعبر عن التضرع والابتهاال والرجاء إلى الله.

(١) سعد يوسف، أوراق فى قضايا الدراما السودانية، الخرطوم، أروقة للنشر، ٢٠٠٢، ص ١٩ - ٢٠.

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض "
(٩) السُّكى "النجرشاد"	احتفالات الأعراس واحتفالات السمر	مناطق الكنوز التوبة المصرية	إيقاع النجرشاد Nagrishad آلة الدف مصحوب بتصفيق الأيدي ودق الأقدام بالأرض	فساتين أرجلابيب ملونة + الشجة + الطرحة + ملابس الرجال جلباب وعمامة بيضاء، عزاجى، طواقى	الرصّة، والجكد، والزمام الإكسسوارات الأطباق المزخرفة البخور والروائح العطرية	يشارك فيها الرجال والنساء «متنوعة» سريعة / بسيطة ومركبة

جدول رقم (٢١) رقصة السُّكى (النجرشاد)

الأداء والمؤدون

تتكوّن هذه الرقصة من مجموعة من الشباب يقفون في نصف دائرة على شكل «هلال»، وفي المنتصف تقف الفتيات في صفوف منتظمة، ويؤدى الأداء بنفس حركات رقصة الكف الهولى هولى، ولكن بتشكيلات مختلفة، وتشترك النساء مع الرجال في هذه الرقصة، كما يستخدم الدف مصحوبًا بتصفيق الأيدي بطريقة معينة؛ حيث يقوم بها الشباب والفتيات مع ضرب الأقدام بالأرض، وتدل الحركات على القوة والشجاعة وروح المودة بين الجنسين تعبيرًا عن الاستحسان وفقًا لحرارة التصفيق وضرب الأقدام بالأرض.



صورة رقم (٣٤) رقصة السُّكى (النجرشاد)

الأداء والمؤدون

تؤدي رقصة أوللي Olli ضمن احتفالات الزفاف في بعض مناطق حلفا وبطن الحجر والسكوت، وهي تشبه أيضًا رقصة الكف "الهولي هولي" في النوبة المصرية مع اختلاف بعض التشكيلات والأعداد والإيقاع، ولكن نفس الحركات وضرب الكف، حيث يقف الرجال في صفوف على شكل مربع، ويدخل في المنتصف مجموعة من الأقارب (المؤدين) يقومون بأداء الرقص وضرب الكف بالتبادل بينهم، وهم يقومون بوثبات في الهواء، وتنزل في المنتصف إحدى الفتيات (مؤدية) من أقارب العريس، تقوم بالأداء بمصاحبة ضرب الكف، ثم تخرج من حلقة الرقص بمرافقة أحد الكفافة من أقاربها، الذي يسير معها حتى الخروج من حلقة الرقص، لتدخل فتاة أخرى لديها مهارة أدائية أيضًا وتقوم بالأداء الراقص وهكذا، ويتضح أيضًا في هذا الأداء العنصر العربي، الذي يظهر في الوثبات "القفز في الهواء" والتشكيلات والخطوات التي تتميز بالسرعة والقوة، بالإضافة إلى استخدام البخور والروائح العطرية التي تميز بها نوبيو السودان عمومًا.

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء "الاستعراض"
(١٠) أوللي olli	احتفالات الأعراس	مناطق حلفا بطن الحجر والسكوت وانحس في النوبة السودانية	إيقاع أوللي Olli + التصنيق آلات الدف والفتنور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الثجة فوق الفتان أو الجلباب	الرصة، والجكد، والزمام، والخواتم + السيف	مثل رقصة الكف "الهولي هولي" الكنوز المصرية مع اختلاف التشكيلات

جدول رقم (٢٢) رقصة أوللي



صورة رقم (٣٥) رقصة أولي

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء "الاستعراض"
(١١) كرى Kirre	احتفالات السمر	مناطق حلفا والكنوز في النوبة السودانية	الإيقاع تصفيق الأيادي الدف وآلة الطنبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الحجل الرصة، والجكد، والزمَام، والخواتم + السيف	فردى وزوجى نساء + مجموعة رجال تشبه رقصتى فرى وبلاجة سريعة / بسيطة ومركبة مع اختلاف التشكيلات

جدول رقم (٢٣) رقصة كرى

الأداء والمؤدون

كرى (kirre) وهى نوع من الرقصات تعتمد على مزاجية إيقاعية بين الصفتة والصوت، وتؤدى بمصاحبة آلة الطنبور، وأصل الكلمة نوبية بمعنى (زئير الأسد)، وأطلق مسمى (الطنبارة) على الكري لارتباطها بمصاحبة آلة الطنبور، وكان النوبيون يرقصون على موسيقى وإيقاعات الطنبور والدفوف وبأياديهم الحراب، ثم تخلو بعد ذلك عن الحراب، وأصبح الرقص يُؤدى بالتصفيق وضرب الأرض بالأقدام، وأداء الرقصة يشبه أيضا أداء رقصتى "فرى وبلاجة" فى النوبة المصرية مع اختلاف التشكيلات وسرعة الإيقاع.

في هذه الرقصة يقف الرجال / المؤدون نصف دائرة على شكل هلال مع التصفيق بالأيدي، ويضربون الأرض بأقدامهم على نغم واحد، وتدور الحلقة عكس عقارب الساعة أو حسب اتجاه دوران الساقية، والمؤديات (الراقصات) في هذه الرقصة لا تزيد عن اثنتين.



صورة رقم (٣٦) رقصة كرى

تدخل مؤدية من أحد جوانب حلقة الرقص، والأخرى من الجانب الآخر، وعندما تتلاقا معًا تقومان بأداء حركات كلها حيوية، ثم تخرج واحدة، وتؤدي الأخرى رقصة فيها نوع من الدلال وسط الحلقة، وغالبًا تضع في قدميها الحجول (الخلخال)، وهو مصنوع من الفضة، وتوضع فيها الحصى في جوف الحجول، لسمع لها رنين أثناء حركة المؤدية (الراقصة) وفي هذا الأداء تناغم الخطوات مع التصفيق بالأيدي، وضربات أقدام الرجال، ثم بعد أن تأخذ الراقصة جزءا من الرقص تقف أمام الشخص الذي تُعجب به في وسط حلقة التصفيق، وتسرع في أداء الرقصة فتتأيل وتتدلل بخفة ورشاقة أمامه، فيتقدم خطوة من الصف ويصبح أداؤه أكثر قوة وحيوية، وخاصة إذا كانت الراقصة ذات حُسن وجمال وتتميز بشعر طويل (مضفر).

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء "الاستعراض"
(١٢) جابودى jabutta	احتفالات الأعراس	مناطق الكنوز دنقلا فقط النوبة السودانية	إيقاع جابودى Jabutta + التصفيق الدَّف + الطبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجرة فوق الفتان أو الجلباب	الحجل الرصة، والجكد، والزمام، والخواتم + السيف والكرباج	مثل الكف « الهولى هولى » الكنوز المصرية مع اختلاف التشكيلات

جدول رقم (٢٤) رقصة جابودى

الأداء والمؤدون

رقصة « جابودى » jabutta ويسمى الإيقاع فيها بنفس الاسم، وتستخدم عند الكنوز الدناقلة فقط، وهو نفس إيقاع اوللى olli بمنطقة بطن الحجر والمحس والسكوت، وتؤدى رقصة جابودى ضمن احتفالات الأعراس، وهى تشبه أيضاً رقصة الكف « الهولى هولى » فى النوبة المصرية مع اختلاف بعض التشكيلات والأعداد والإيقاع، ولكن بنفس الحركات وضرب الكف.

يتضح فى هذا الأداء أيضاً تأثيرات العنصر العربى، الذى يظهر فى الوثبات « القفز فى الهواء » والتشكيلات والخطوات التى تتميز بالسرعة والقوة، على الرغم من بعد منطقة الكنوز المصرية عن منطقة دنقلة السودانية، إلا أنها يؤيدان نفس الحركات مما يدل على أن العناصر الثقافية واحدة، وأنها يمثلان منطقة ثقافية واحدة.

في هذه الرقصة يقف الرجال / المؤدون نصف دائرة على شكل هلال مع التصفيق بالأيدي، ويضربون الأرض بأقدامهم على نغم واحد، وتدور الحلقة عكس عقارب الساعة أو حسب اتجاه دوران الساقية، والمؤديات (الراقصات) في هذه الرقصة لا تزيد عن اثنتين.



صورة رقم (٣٦) رقصة كرى

تدخل مؤدية من أحد جوانب حلقة الرقص، والأخرى من الجانب الآخر، وعندما تتلاقا معًا تقومان بأداء حركات كلها حيوية، ثم تخرج واحدة، وتؤدي الأخرى رقصة فيها نوع من الدلال وسط الحلقة، وغالبًا تضع في قدميها الحجول (الخلخال)، وهو مصنوع من الفضة، وتوضع فيها الحصى في جوف الحجول، لسمع لها رنين أثناء حركة المؤدية (الراقصة) وفي هذا الأداء تناغم الخطوات مع التصفيق بالأيدي، وضربات أقدام الرجال، ثم بعد أن تأخذ الراقصة جزءا من الرقص تقف أمام الشخص الذي تُعجب به في وسط حلقة التصفيق، وتسرع في أداء الرقصة فتتأيل وتتدلل بخفة ورشاقة أمامه، فيتقدم خطوة من الصف ويصبح أداؤه أكثر قوة وحيوية، وخاصة إذا كانت الراقصة ذات حُسن وجمال وتتميز بشعر طويل (مضفر).



صورة رقم (٣٧) رقصة جابودى

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض "
(١٣) الكاريج (*)	الحصاد "جنى التمر"	المناطق النوبية المصرية	الإيقاع الصوتى « الغناء »	جلايب أو فساتين مزرکشة وملونة	البلتاوى + الإكسسوارات " الكاريج "	تشارك فيها الفتيات الصغيرات فقط متنوعة غير محددة بعدد سريعة بسيطة ومركبة

جدول رقم (٢٥) رقصة الكاريج

الأداء والمؤدون

تؤدى رقصة الكاريج مجموعة من الفتيات، كن يرقصن فى الأراضى الزراعية أسفل أشجار النخيل، احتفاء بجنى التمر، وكلها حركات تشير إلى الخير الذى

(*) الكاريج: طبق مصنوع من سعف النخيل.

الأداء والمؤدون

يعتمد الأداء الحركى فى هذا الاحتفال على مجموعة من الطقوس للأطفال وتسميتهم؛ حيث تحتفل الأسر النوبية عادة بمرور الأسبوع الأول على ميلاد الطفل، فيؤخذ الطفل حديث الولادة فى جولة نيلية بالمراكب عند غروب الشمس، وهى من المظاهر الاحتفالية للنوبيين قبل التهجير، فكانوا يحملون الطفل فى زفة مصحوبة بالأغاني وضرب الدفوف، حتى يصلوا إلى شاطئ النيل، فتقوم إحدى السيدات بغمر الطفل فى مياه النهر، إذا كان فى فصل الصيف أو غسل كفيه وجبهته فقط إذا كان فى فصل الشتاء، وخلال قيامها بهذا الأداء تنشد الأدعية بطول العمر للمولود، وتتغنى بأغاني الميلاد، وتردد المشاركات الغناء، ثم تضع المولود فى ثوب جديد، وبعد ذلك تعود الزفة إلى المنزل مرة أخرى.

ومن الطقوس فى هذا الاحتفال أن تضرب الأم على الصحن النحاسى الموجود بجوارها بالمكحل حتى يصدر رنينًا، ثم تمر من فوق البخور - الذى يتكون من سبعة رؤوس من الشوك والقرض وورق البصل والملح - سبع مرات وهى تحمل المولود، وجميع النساء والأطفال الموجودين يقومون بالدوران حول المولود مع ترديد أغاني الميلاد، وقد كانت النساء تعلقن أوراق العشر فى سقف الحجرة إن كان المولود ذكرًا، وإن كانت بنتًا يضعن ماء فى صحن نحاسى بداخله قطعة حديد، هذا الصحن النحاسى كانت تضعن فيه بصلاً وكحلًا ومروذاً وثومًا وقرضًا وبعض الحبوب، وتركنه بجوار الأم حتى يوم السبوع.

يتميز الأداء الحركى فى هذا الطقس بأنه مفعم بالدلالات الرمزية التى تعبر عن مدى رسوخ المعتقد الدينى، وتمسك المرأة النوبية بالموروث الشعبى، فهذه الطقوس مازالت تمارس حتى الآن، لاعتقادهن أنها تحمى الأم من الإصابة بالأمراض أو أى مكروه، كما تمنع العين والحسد عن المولود وتحفظه وتمده بطول

العمر، ولكن هناك بعض التغيرات التى طرأت على المجتمع النوبى نتيجة انتقاله من بيئته الطبيعية - وخاصة ابتعاده عن النيل - مما جعل عادة التبرك بمياه النيل لم تعد تمارس ضمن احتفالات السبوع.

ويذكر فاروق عبد الجواد شويقة هذا فيقول: « إن النوبة قد شهدت خلال القرن الماضى تحولاً كبيراً للإنسان من أحد إمكانات البيئة بالاختيار إلى إحدى الإمكانات الأخرى التى أعطتها نفس البيئة »^(١).

وعلى الرغم من التغيرات التى طرأت على المجتمع النوبى فى اختفاء بعض الطقوس الاحتفالية، إلا أن الفكر الذى يسود المجتمع النوبى لا يزال متأصلاً فى وجدانه، حتى بعد انتقاله إلى المكان الجديد، فقد استطاع أن يتكيف مع الواقع الجديد بأن يحافظ على موروثاته ومعتقداته خاصة الأداء الحركى، والذى يبدو واضحاً عندما يؤدونه فى احتفالات الأعراس.

وعلى هذا فإن الأداء الحركى - الرقص - عند المجتمع النوبى يشكل ظاهرة ثقافية، تفاعلت فى تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البيئة والعادات والتقاليد، والمعتقدات والأنساق الاحتفالية من إيقاع وموسيقى وأغانٍ وملابس وحُلَى، كل ذلك ترك أثره الواضح فى مضامين الرقصات الشعبية عند المجتمع النوبى، وحملت هذه الممارسات الحركية فى تفاصيلها ومجملها مضامين ميزت الإنسان النوبى بسلسلة من العناصر الحركية، التى توارثها عبر الأجيال، وجعلته يمتلك طابعاً خاصاً عن بقية المجتمعات الأخرى.

(١) فاروق عبد الجواد شويقة، النوبة المصرية: دراسة فى تفاعل الإنسان والبيئة، رسالة دكتوراة غير منشورة « جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٤.

الفصل الخامس

وظائف فنون الأداء الحرکى

مقدمة

لا شك أن تفاعل الإنسان مع عناصر البيئة المختلفة يُشكل تراثًا حضاريًا يتمثل في مجموعة من القيم، يُعبر عنها برموز لها دلالات ومعانٍ لدى الأفراد والجماعات، ولا تتأتى هذه الرموز فجأة؛ بل تجيء نتيجة تراكمات طويلة عبر التاريخ، وتبلور مع تطور الإنسان بيولوجيًا واجتماعيًا، ومن ثم تشكل هذه الرموز حضورًا في كافة الأنشطة لحياة الجماعة.

ولفنون الأداء الحركي — خاصة الرقص الشعبي — أهمية ثقافية واجتماعية ودينية وترفيهية في حياة الجماعات النوبية؛ حيث تعمل على تفعيل الوعي وتعميق قراءته للواقع من خلال تقديمه بصورة جمالية؛ إذ يرتبط الرقص الشعبي ارتباطًا وثيقًا بالموسيقى والغناء والإيقاع، كما يرتبط بعناصر أخرى كثيرة متنوعة تتمثل في الملابس والحلي وأدوات الزينة، ومن ثم تشترك كل هذه العناصر مع الرقص أثناء إقامة الطقوس الاحتفالية، لإعطاء صورة واضحة تُبرز دلالات مُعبّرة عن طبيعة الأداء الحركي، الذي اعتاد عليه أفراد المجتمع النوبي في أعرافهم وتقاليدهم.

وللرقص الشعبي في مجتمعي البحث وظائف كثيرة مختلفة، تتمثل في الطابع الاجتماعي الذي يجعل منه تقليدًا وممارسة تؤمن التضامن والتلاحم والتعبير عن الانتماء إلى المجموعة الثقافية المحلية، سواء أكانت قرية أم أسرة، حيث إن ما

يؤدي خلالها من أداء حركي (رقصات) نابع من طبيعة وأفكار وانشغالات وأفراح المجموعة، ومُعبّرًا عن خصوصياتها الاجتماعية والثقافية، وفضلاً عن ذلك فإن الأداء الحركي الراقص في مجتمعي البحث، أصبح فناً من فنون الجماعة له مقوماته وأصوله وطقوسه وأعرافه المتوارثة عبر الأجيال.

وعلى الرغم من أن المجتمع النوبي له موروثاته التي تتمثل في مجموعة القيم والعادات والتقاليد والأعراف، والتي تظهر في الممارسات الطقسية عامة وكافة الأنشطة المختلفة، إلا أنه أفرز أيضاً على مر تاريخه العريق أنشطة عديدة وفنوناً أدائية شعبية أخرى، امتزجت بعضها بمؤثرات إثنية وعقائدية من معظم الحضارات والهجرات التي وفدت إلى منطقة النوبة، فلقد استوعب المجتمع النوبي هذه الحضارات والثقافات المختلفة، واستطاع أن يحافظ على خصوصيته وموروثاته، وفي الوقت نفسه تكيف مع هذه الثقافات التي تركت بعض آثارها نتيجة الاحتكاك، سواء أكان عن طريق الانتشار أو الانصهار أو التكيف أو التماسك أو التمثل الثقافي^(١)، وتؤدي الأنشطة الشعبية وظائف لا غنى عنها في حياة أصحابها، فقد تكون هذه الوظيفة هي ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية أو تعليم من يتلقاها، أو تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية، أو تكون وظيفتها هي المساعدة على ضبط حركة الجسم، أو الترويح في إطار الشعبية^(٢).

(١) الانتشار: انتقال العنصر الثقافي من مجتمع إلى آخر.

الانصهار: هو نوع من التكيف الثقافي الذي يحدث فيه قدر من التقارب بين نسقين ثقافيين مستقلين، ونتيجة لذلك يظهر نسق ثقافي ثالث لا يتكون إلا باختفاء النسقين الأصليين.

التكيف: هو تكيف عنصر ثقافي مع عناصر ثقافية أخرى أو مع مركب ثقافي آخر. ١٢٩

التماسك: هو ارتباط بين عناصر ثقافية مختلفة في مرحلة التغير الثقافي. ١٣٠

التمثل: هو تكيف عنصر ثقافي أو ثقافة بأجمعها مع مركب ثقافي أو ثقافة أجنبية، وذلك بشكل كامل ومن طرف واحد.

- للمزيد انظر: إيكة هولنكرانس، مرجع سابق، ص ٤٣، ٥٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١.

(٢) ريتشارد دورسون أ. مرجع سابق ص ٨٦.

والتراث الشعبى نتاج لتفاعل الإنسان مع الطبيعة، وتفاعل الإنسان مع أخيه الإنسان، وبالتالي فإن التراث يمثل حياة الإنسان الاجتماعية، والروحية والمعيشية^(١).

وللرقص وظيفة لا يمكن التعبير عنها بالكلام، وهى الإضاءة الرمزية للحقائق الإنسانية، والتي تتم من خلال المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة، والتي تتمثل فى حركات وإشارات وإيماءات مفعمة بالرموز، هذه الحركات تشير إلى معانٍ مكثفة ومركزة تعبر عن آراء أفراد المجتمع وإرادتهم وميولهم، وتتم بها عملية الاتصال^(٢).

وتُعد احتفالات الأعراس من أهم الأحداث التى يُمارس فيها الطقوس الاحتفالية فى مجتمعى البحث؛ بل عند النوبيين عمومًا، حيث تعمل على تقوية الروابط وأواصر الصداقة والمحبة والتعاون بين الأجيال، واستمرارية الحفاظ على تراثهم الشعبى الذى يتمثل فى أعرافهم وتقاليدهم، ويتضح ذلك من خلال التعاون بين الجميع، إما بالدعم المادى أو الروحى فى سبيل إتمام أى زواج لبناء أسرة نوبية جديدة، وكذلك مشاركة الجميع فى احتفالات الرقص، والذى يحمل فى طياته الكثير من الوظائف المختلفة، لذا سوف نقدم بعض هذه الوظائف من منظور رمزى مع توضيح الوظائف الثقافية فى مجتمعى البحث.

(١) فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبى العجيب، القاهرة. دار الشروق، ١٩٩١، ص ٣٨.

(٢) نك كاي، مرجع سابق، ص ١٣١.

أولاً: خصائص ووظائف فنون الأداء الحركي من منظور رمزي

مما لا شك فيه أن عملية الاتصال تؤدي وظائف كثيرة تتضح في فهم أفراد المجتمع لمهامهم واحتياجاتهم في الحياة؛ إذ أن العملية الاتصالية في التوافق والاتفاق والتعاون بين أفراد المجتمع لا تتم دونما اتصال، ومن ثم فإن ممارسة الرقص في الاحتفالات والمناسبات المختلفة تحمل رموزاً اتصالية غير كلامية تعكس حالة إما عاطفية كامنة وإما سمة معينة للشخصية، وتحتوي على عناصر كثيرة إلى جانب الحركة مثل: الموسيقى، والإيقاع، والملابس، والحلي، وغيرها من المظاهر الاحتفالية التي يطلق عليها تعبير رمزي على حد تعبير رولان دوران وفرنسوا يارد^(١).

كما أن الدلالات الرمزية التي يفصح عنها الرقص تتجسد وظيفياً في المفاهيم والمعاني التي عاشتها الأجيال، أي أنه يعتمد عامل التجربة في التخاطب مع الآخر؛ إذ ينقل الرقص ذلك من خلال الحركة التعبيرية، فتعطي صورة جمالية ودلالية للوجود بعد أن تُنقح وتُجسد أدائياً، فينتقل أثرها النفسي إلى المشاهد؛ لذا

(١) رولان دوران وفرنسوا يارد، مرجع سابق، ص ٤٥٣.

أصبح الرقص وسيلة ناجحة في التعبير مساحة وحجماً وخصوصية^(١).

والتواصل الاجتماعي يتم عن طريق هذه الحركات الرمزية، فالحياة الاجتماعية ما هي إلا عمليات تواصل وتبادل للمواقف التي تتم من خلال قيم معينة، ولأجل قيم معينة، ويعتبر الاتصال Communication جوهر الوجود الاجتماعي، وذلك لأن الحياة الاجتماعية والمجتمع ما هما إلا عملية تفاعل Interaction، والتفاعل يقوم على الفعل Action ورد الفعل Reaction بين شخصين أو أكثر، وللنظم الاجتماعية وما فيها من علاقات إنها هي قائمة على أساس عمليات التفاعل، والتي لا يمكن أن تتم دون اتصال^(٢).

ويتشكل الأداء الحركي من عدة عناصر حركية وإشارات وإيماءات، وهي جميعاً رموز تعبر عن أشياء يريد أن يفصح عنها الإنسان، ونظراً لأهمية الرموز التي تتم من خلال الأداء الحركي في المجتمع النوبي كوسيلة اتصال، فسوف نوضح أهم الخصائص والوظائف التي تؤديها في الحياة الاجتماعية والثقافية.

ويلعب الأداء الحركي دوراً مهماً في فهم المجتمعات البشرية؛ إذ أن المجتمع والثقافة ينظر إليهما على أنهما أنساق اجتماعية وثقافية ورمزية، فالثقافة على حد تعبير كليفورد جيرتز^(٣) Clifford Geertz (١٩٢٦ - ٢٠٠٦) هي:

(١) نك كاي، مرجع سابق، ص ٣٣٢..

(٢) جورج ريتزر، مرجع سابق، ص ٦٠.

(*) كليفورد جيرتز: هو واحد من أبرز علماء الأنثروبولوجيا الأميركيين وأكثرهم تأثيراً خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، ويعدّ مؤسس المدرسة التأويلية في الأنثروبولوجيا، وقد أولى عناية خاصة بدراسة الرموز في الثقافة، لإيمانه بأن هذه الرموز هي التي تضيف معنى ونظاماً على حياة الإنسان، وكان ذلك إسهاماً مهماً في تطوير دراسة الأنساق الرمزية والثقافية داخل الممارسات الأنثروبولوجية منهجاً وتنظيراً، وكان لكتابه «تأويل الثقافات» وقع كبير في عالم الفكر وفي حقل الأنثروبولوجيا والدراسات التراثية على وجه الخصوص، وبالثقافة من وجهة نظر «الأنثروبولوجيا الرمزية» التي اتخذها منهجاً له.

للمزيد انظر: www.mominoun.com/arabic بتاريخ ٢٠١٣ - ٥ - ١٢

« نمط من المعاني المتضمنة في رموز، والمنقولة تاريخيًا، وهي نسق من التصورات المتوارثة المعبر عنها في أشكال رمزية، وعن طريقها يتصل الناس بعضهم ببعض ويتواصلون وينمّون معرفتهم واتجاهاتهم نحو الحياة، فالثقافة تتألف من أنماط ثقافية مثل الدين والأيدولوجيا والحس العام والفن ونحو ذلك، هذه الأنماط هي الأخرى أنساق من الرموز تتحد وتتكامل كل منها مع الأخرى»^(١).

ويتميز الأداء الحركي بمجموعة من الخصائص الرمزية التي تؤدي دورًا وظيفيًا تحتوي على عناصر ثقافية تتمثل في الآتي^(٢):

- أن الرموز ظاهرة جمعية.
- أن الرموز شكل من أشكال التعبير.
- أن الرموز وسيلة مهمة في عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعي.
- أن الرموز وسيلة لتحصيل وتخزين المعرفة.
- أن الرموز وسيلة فعالة في عمليات الضبط الاجتماعي.
- أن الرموز لها طابع جمالي.

وعلى هذا يرى الباحث أن هذه الخصائص الرمزية تشتمل على جوانب كثيرة تعبر عن سمات الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية لأي مجتمع؛ لذا سوف نستدل بهذه الخصائص للكشف عن الوظائف المختلفة لفنون الأداء الحركي متمثلة في الرقص الشعبي.

(1) Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures :Selected Essays ,New York, Basic Books, 1973, p.٩٠ .

(٢) كليفورد جيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، بيروت- لبنان: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٩، ص ١٤٨.

ثانيًا الوظائف الثقافية للرقص الشعبي في مجتمعي البحث

١ - حركات رمزية تؤدي وظيفة جمعية

ترجع أهمية الرموز بأنها في متناول الجميع، ومتضمنة في سلوك الأفراد وأفعالهم، كما يتضح فيها خاصية الحركات التي تؤدي في الرقص النوبي الشعبي (الأراجيد) والذي يشارك فيه جميع المدعوين، ويستخدمونه بلغة حركية يفهم معناها كل أفراد المجتمع، فهي تدل على معانٍ تعبر عن أشياء موجودة في حياتهم على سبيل المثال:

- حركة التحية (التبشير)، تم الاستناد على معظم روايات الإخباريين في مجتمعي البحث، وقد أجمعوا بأن عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم في النوبة القديمة، كانت تقتضي عند زواج أحد الأبناء، يعطيه (يشره) والده أو أعمامه وأخواله عددًا من النخيل كتحية للعريس أثناء مراسم عقد القران، لكي يبدأ حياته الزوجية ولديه مايعينه من أملاك، فقد كان للنخيل أهمية كبيرة في حياتهم الاجتماعية والاقتصادية، فهو لا يعتبر نظامًا اقتصاديًا مستقلًا فقط، إنما كان يمثل جزءًا من النسق الاجتماعي العام ويؤثر فيه، وكذلك تلعب النظم الاجتماعية الأخرى دورًا بارزًا في تشكيل النظام الاقتصادي وتحديد معالمه؛ ولذا نجد أن الجماعات القرابية كانت تحدد نظم توزيع العمل أو منح ملكية النخيل لأبنائهم مثلما يحدث في طقوس احتفالات الزواج.

وعلى هذا فقد تم الاستدلال بأن النخيل له قيمة اقتصادية واجتماعية عظيمة، ومن ثم فإن النخلة في مجتمعي البحث تمثل رمزاً للشموخ والعزة والخيرات (التمر) وهى الهبة التى منحها الله لهم، ومن ثم نرجح أن تكون تحية الأهل بإعطاء العريس عدد من النخيل، هى دلالة على العطاء، من أجل أن يعتمد على نفسه فى حياته الجديدة، وعلى هذا فتحية النخيل لمالكها إعطاؤه تمرًا.

وقد استوحت أيضًا هذه الحركة من تمايل جريد النخلة فى أعلاها، وهى دلالة رمزية يؤدّيها الجميع كتعبير على جلب الخير والمودة والحب والعطاء، كما أنها تعبر عن مدى تفاعل الجميع مع عناصر البيئة، ومن هنا أصبحت إشارة حركة اليد لأعلى دلالة على التحية، وتؤدى وظيفة سيكولوجية لدى الجميع، فهى تدخل الفرحة فى النفس البشرية، كما أنها تزيد من المودة والتآخى، وتعطى انطباعًا بجلب الخير، فتجعل الجميع فى حالة سعادة، ومن ثم أصبحت هذه الحركة رمزًا جمعياً لها دلالة تعبيرية وتؤدى وظيفة فى عمليات التواصل والتفاعل الاجتماعى.



صورة رقم (٣٩) حركة التحية (التبشير)

كما أن رقصات احتفالات الأعراس في المجتمع النوبى تتميز بمشاركة الجميع من ذكور وإناث، أطفال وشباب وشيوخ، وتعبر عن حالة الجماعة الوجدانية بما فيها من سعادة وحب وتعاون ومشاركة الفرحة، كما تجسد العديد من القيم والمفاهيم التى تساعد فى المحافظة على البناء الثقافى.



صورة رقم (٤٠) احتفالات الزفاف (فرحة المشاركة الجماعية)

وتتجسد وظائف الفنون الحركية (الرقص الشعبى) فى مجتمعى البحث فى إطار المحافظة على ثبات الثقافة واستقرارها فى نفس الأفراد، فالرقصات تقوم داخل المجتمع على ضمان اتساق الأفراد وتناغمهم مع هذا الإطار جيلًا بعد جيل من خلال الدور الذى تقوم به فى التعلم والتوجيه، فالوظيفة الثقافية لفنون الأداء الحركى لها خصائص تعمل على بث القيم وترسيخها واستمرارها فى المجتمع.

فالقائم أهمية قصوى فى حياة الأفراد، فهى تتمثل الأفكار والتفضيلات التى تحكم حياة الأفراد، وبالتالي المجتمعات، كما أنها تخلق نوعًا من التواءم بين الفرد والآخرين^(١).

(١) محمد أمين عبد الصمد، وظائف الأغنية الشعبية فى مجتمع درنة الليبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ٢٠١٠ ص ١٤٠.

وللقيم مجموعة من الخصائص تتصف بأنها إنسانية، غير محدودة، وغير خاضعة للقياس، وهى عملية تقويم اجتماعية ثقافية، حيث يقوم الفرد بها متأثرًا بالمحيط الاجتماعى والثقافى فى المجتمع الذى يعيش فيه، أى بالوسط الذى ينشأ فيه، وأن القيم تُفصح عن المعانى المتضمنة فى السلوك أو المعانى التى تقف وراء السلوك، وللقيم أحكام تبلور فيها أفكار الناس، بها يندرج تحت هذه الأفكار من معتقدات وآمال وأهداف ومُثل ومعايير^(١).

٢ - حركات رمزية تؤدي وظيفة تعبيرية

إن خاصية الرموز من حيث هى شكل متميز من أشكال التعبير فى الحركة، تستثير الانفعالات القوية حول التوحد مع المجتمع أو الجماعة، فالرموز تدفع أفراد المجتمع للتفكير والتعبير عن فكرهم، ذلك لأنها دائماً تحمل معانى كثيرة، وتتميز بالمرونة وسهولة التشكل والحضور فى أكثر من شكل تعبيرى واحد، وتظهر هذه الخاصية بأوضح صورها فى الرموز التى تحملها عناصر الحركات المنتظمة أثناء الرقص مع التمايل يمينًا ويسارًا أو إلى الأمام أو الخلف، فتعطى إحساسًا تعبيريًا عن حركة أمواج النيل، فيشعر الجميع بنوع من التوحد فى تعبيرهم عن هذا الإحساس، ويُجمع الإخباريون فى مجتمعى البحث، وهم أيضًا يمارسون الرقص فى احتفالات الزواج، بأن إحساسًا يتأبهم مثل:

- حركة أمواج النيل أثناء انتظامهم فى أداء الرقص، فقد ارتبطت قيم كثيرة من تقاليدهم وعاداتهم وطقوسهم بالنيل، فقد كانوا يقدسونه منذ قديم الأزل؛ لذا ارتبطت هذه الحركات الرمزية كتعبير عن القيم الراسخة فى وجدانهم وذاكرتهم، كما أن تكرار ممارسة الرقص بهذا الأداء يؤدي وظيفة التعبير عن استمرارية الشعور بالوفاء والأصالة والحنين.

(١) المرجع السابق، ص ١٤٢.

وتذكر أميرة الديب: « إن القيم تسهم بدرجة كبيرة في مستوى ومدى التفاعل بين أفراد المجتمع مما يشعرهم بوجودهم وسط أفراد المجتمع، وأنهم جزء منه، وأنهم موضع تقدير واحترام، وقد يترتب على هذا كله الإحساس بالأمن النفسى»^(١).



صورة رقم (٤١) أداء لصفوف منتظمة (إحساس تعبيرى عن أمواج النيل)

ويعد الرقص إيقاعاً حيث تتوازن فيه حركات الجسد مع النغمة الموسيقية، وفيه يتفاعل عنصر ثالث مع الحركة والنغمة، وهو الأحاسيس الجماعية التى ترتبط بالتراث الحضارى وتتفاعل العناصر الثلاثة هذه لتحدد ميل وتمايل الجسم، ليصبح ذلك النسق تعبيراً جمالياً عن الذات الاجتماعية يقوم بها جسد الإنسان، كما أن استمرارية هذه الحركات الرمزية تؤدي وظيفة التعبير عن ذكرياتهم وطقوسهم الماضية وربطها بالحاضر.

(١) أميرة الديب، أسس بناء القيم الخلقية فى مرحلة الطفولة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٦.

٣- حركات رمزية تؤدي وظيفة اتصالية في عملية التفاعل الاجتماعي

إن الحركات الرمزية هي شكل من أشكال التعبير، وهي قوالب حاملة للمعاني والمفاهيم، فتقوم هذه الحركات الرمزية التي يؤديها الأفراد على تحقيق الاتصال بعضهم ببعض، وأهمية الرموز في عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعي، تتضح في حقيقة أنها تحمل محل الأشياء المرموز إليها، فالأفراد يرقصون ويعبرون عن تفكيرهم بحركات وإشارات، والتي هي رموز وتصورات تسهل عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعي فيما بينهم، وعلى سبيل المثال:

- في أحد تشكيلات الأراجيد التي تقام أثناء احتفالات الأعراس في مجتمعي البحث، تتبادل الفتيات أداء الرقص في الحلقة، حيث تدخل إحداهن وتقوم بأداء حركي حيوي أمام أحد الشباب المؤدين في الصفوف، كما في رقصة الكف (الهولي هولي) ورقصة كرى، ويتضح من خلال أداء هذه الحركات الرمزية، الدور الوظيفي الذي يتم أثناء عملية التواصل بين الشاب والفتاة، كتعبير يدل عن التفاعل الاجتماعي، وكذلك حالة الوجد التي تكنها الفتاة لمن ترقص أمامه في الصف، فيعرف الجميع ذلك من خلال حيوية الحركة والإشارات الرمزية عبر الإيماءات والنظرات الحميمة المتبادلة بينهما، حيث يقوم الشاب (المؤدى) أيضاً بأداء ضرب اليد والقدم بمهارة أكثر حيوية عن زملائه المؤدين في الصف.



صورة رقم (٤٢) أداء فردي يعبر عن عملية التواصل

• وكذلك عمل تشكيل دائرة من المؤدين يدل على حركة الساقية، التى ترمز إلى جلب الخير (المياه من النيل لرى الأرض)، ودلالة أيضاً عن استمرار دورة الحياة، وأن الجميع يؤدى السير فى انتظام حركة الدائرة كناية عن ما تعنيه الساقية بالنسبة لهم، وبالتالي هى إشارة واضحة تدل على وظيفة هذه الحركات الرمزية فى عمليتى التواصل والتفاعل الاجتماعى مع بعضهم البعض، وكذلك مع العناصر الأخرى الموجودة فى البيئة، حيث تمثل الساقية لهم عنصراً مهماً فى حياتهم.



صورة رقم (٤٣) أداء جماعى لتكوين دائرى على شكل ساقية

كما أن عملية السير فى الدائرة مع عمل تشكيلات حركية بالأيدى، هى عملية اتصالية تدل على المفاهيم المتأصلة فى كلا مجتمعى البحث، فكل قرية فى النوبة القديمة كانت تتكون من الأهل والعائلات التى تتجاور من بعضها، وعلى هذا كانت كل عائلة تشترك فى ساقية، أو تشترك مع عائلة أخرى، فجاء تشكيل حركة الدائرة دلالة رمزية تقوم بوظيفة عملية التواصل التى مازلت مستمرة مؤكدة روح التعاون، وكذلك تقوم هذه الحركات الرمزية بوظيفة الترابط الاجتماعى الذى يؤكد عملية التفاعل فى اشتراكهم فى عناصر وسمات يتعاملون معها وتُعنَى لهم أدواراً محددة، ومع ذلك فهذه الحركات يؤدىها الجميع بتلقائية، فهى حركات متوارثة اعتادوا عليها منذ القدم.

٤ - حركات رمزية تؤدي وظيفة معرفية

إن الإدراك الحسى وأنواع المعرفة المختلفة، تتأسس على الرموز، وهناك اختلاف بسيط بين استخدام العلم للرموز والاستخدامات الأخرى لها في الحياة، ففي العلم هناك علاقة بسيطة بين الرموز المرموز إليها، حيث يشير الرمز مباشرة إلى الموضوع الطبيعي المادى، بينما فى الدين على سبيل المثال يتصف الرمز بقدرته على الإشارة الرمزية المزدوجة أو المتعددة، أى أنه يشير إلى أكثر من معنى فى وقت واحد^(١).



صورة رقم (٤٤) أداء حركى لدائرة تشكّل رموزاً معرفية

كما أن الرموز حاملة للتصورات والأفكار، فهي تتسم بقدرتها على توضيح المعانى المجردة، بعد أن تجعلها مشخصة، وهذه الخاصية أشار إليها فيكتور تيرنر Turner بأنها عوامل ووسائل مهمة فى عملية الاتصال، وتحصيل للمعرفة فى المجتمعات التقليدية.

(١) سوزان السعيد يوسف، مرجع سابق، ص ٤٥.

يقول تيرنر: « إن الرموز تمثل مخزوناً للمعرفة لكل من المفعول والفاعل، أو المبحوث والباحث، أو الأنثروبولوجى نفسه^(١) ».

كما أن القيم تعكس اتجاهًا معرفيًا وموازنة بين الأشياء على أساس كينونتها، ويجىء من اهتمام الفرد وميله إلى اكتشاف الحقيقة، وهو فى سبيل ذلك يتجه اتجاهًا معرفيًا من العالم المحيط به، فهو يوازن بين الأشياء على أساس ماهيتها، كما أنه يسعى وراء القوانين التى تحكم هذه الأشياء بقصد معرفتها، دون النظر إلى قيمتها العملية، أو إلى الصورة الجمالية لها^(٢).

وقد اتضح من خلال الحركات الرمزية التى تؤدى وظيفة معرفية، المؤثرات الحضارية التى أسهمت فى تكوين عناصر حركية يكونها المؤدى على هيئة هذه المعارف.



صورة رقم (٤٥) أداء حركى على شكل هلال

(١) المرجع نفسه، ص ٤٦.

(٢) محمد أمين عبد الصمد، مرجع سابق، ص ١٤٠.

• وتتضح هذه الرموز في الأداء الحركي في تشكيلات الأيادي أثناء التكوين الحركي، وهي عبارة عن رموز لشكل هرم أو مثلث أو صليب أو تكوين على شكل هلال، كل هذه الحركات الرمزية تمثل مخزوناً نتيجة المؤثرات الفرعونية والمسيحية والإسلامية، كما أن تكرار الحركات واستمرارها منذ القدم جعل هناك معرفة بالحركات الدالة على هذه الرموز، ومن ثم أصبحت هذه الحركات الرمزية تؤدي وظيفة معرفية لما فيها من معانٍ.

٥ - حركات رمزية تؤدي وظيفة للضبط الاجتماعي

إن ما يشير إليه الرمز يكون له قيمة في حد ذاته، وهذه القيمة تجعل من الرمز والرموز إليه، مثل الطوطم أو العلم أو الوطن، محل تقدير واحترام، وتجعل أفراد المجتمع يسلكون بصورة لا تُخل من توازن ذلك المجتمع، فالرموز تلعب دوراً مهماً في الضبط الاجتماعي بمعناه الواسع بما يتضمنه من جوانب رسمية شرعية وجوانب غير رسمية ترتبط بالعرف والتقاليد والرأي العام^(١).



صورة رقم (٤٦) أداء حركي في حلقة ذكر للرجال فقط

ويشير مفهوم الضبط الاجتماعي من وجهة نظر المنظومة الاجتماعية الى مختلف القوى، التي يمارسها المجتمع للتأثير على أفرادهِ ويستعين بها على حماية مقوماته والحفاظ على قيمه ومواصفاته، ويقاوم بها عوامل الانحراف ومظاهر العصيان والتمرد، فينطوي مفهوم الضبط على تقرير العلاقة بين الفرد والنظام الاجتماعي، وعلى كيفية تقبل الأفراد وفئات المجتمع للطرق والأساليب التي يتم بها الضبط^(١).

ولذلك فالضبط أهم وظيفة تُبقى على البناء الاجتماعي، من خلال أشكال القوى ذات التأثير الفعال التي تعمل على تدعيم التماسك الاجتماعي، وضبط سلوك الأفراد من خلال القيم والمعايير، وتحقيق الضبط في المجتمع يتم من خلال أشكاله الرسمية وغير الرسمية، والتي تتباين آثارها بحسب نوع الأدوات والأساليب التي يستخدمها، وكلما ازداد نفوذ هذه الأساليب على الأفراد ظهرت آثار الضبط الاجتماعي في الالتزام بالمعايير الاجتماعية، ويرى بعض العلماء أن فاعلية الضبط الاجتماعي والالتزام بالمعايير السائدة تتوقف على طبيعة الجماعة من ناحية، وعلى نمط التنشئة الاجتماعية من ناحية أخرى، والرموز بهذا المعنى تختلف عن استخدام القوة الفيزيائية، كأداة لفرض النظام أو الضبط الاجتماعي، ويعتبر الأسلاف والأجداد - من حيث هم رموز لانهاط سلوكية معينة - وكذلك العناصر الحركية المستمدة من التراث، كلها مراجع رمزية يرجع إليها الأفراد للتأكد من تطابق سلوكهم مع قوانين ومعايير المجتمع، ومن ناحية أخرى تستخدم الرموز كوسيلة للضبط عندما تكون تحت السيطرة المباشرة لهؤلاء الذين يرغبون في التأثير على سلوك الآخرين وضبطه^(٢).

(١) محمد صفوح الأخرس، نموذج لاستراتيجية الضبط الاجتماعي في الدول العربية، الرياض / السعودية، أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية، ١٩٩٧. ص ١٩.

(٢) حافظ الأسود، المدخل الرمزي لدراسات المجتمع، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، الدوحة، العدد الرابع عشر، ١٩٩١، ص ٣٢٦.

ويُجمع الإخباريون على أن هناك في مجتمعي البحث رقصات لا تشترك فيها النساء، ورقصات لا يشترك فيها الرجال، وكذلك هناك رقصات تجمع بين الرجال والنساء تتم بضوابط معينة، هذه الضوابط تنظم سلوك الأفراد، فالرقص الشعبي يؤدي وظائف كثيرة منها الوظيفة النفسية التي تعمق روح المحبة والصداقة والإخاء والتعاون أو الترفيهية أو الدينية، فعلى سبيل المثال:

• حلقات الذكر تؤدي فيها حركات رمزية (تطويحية) تصل إلى العنف، ويتفاعل معها المؤدون، فلا يجوز للنساء المشاركة في هذه الحلقات، لما تمثله من طقوس وقيم دينية وروحانية، فالمؤدون أثناء أدائهم الحركي الرمزي — حسب درجة اندماجهم — لا يشعرون بمن حولهم؛ لذا فهناك ضوابط تمنع نزول النساء للحلقة؛ حيث إن المؤدين في معظم الأحيان أثناء أدائهم يدخلون في عالم روحاني مليء بالوجد ولا يدركون من حولهم.

والرقص الشعبي - كظاهرة اجتماعية - هو جزء من نسق اجتماعي، يقوم بدور وظيفي في إعداد وتنشئة وتشكيل أفراد المجتمع، وتهيئة الفرد عقلياً وأخلاقياً ليكون عضواً في مجتمعه يحيا حياة سوية في بيئته الاجتماعية، فهي عملية مستمرة لإعداد الفرد للتكيف الاجتماعي وإمداده بعناصر ثقافية^(١).

وتمثل القيم الاجتماعية في مجتمعي البحث العديد من القيم التي نحرص على بثها، وتأكيدا، ونقلها من جيل إلى جيل وفي هذا الصدد، يذكر أحمد مرسى أن هناك وظائف كثيرة منها:

« الوظيفة التعليمية التي تتمثل في المحافظة على مكانة الكثير من أنماط السلوك، المعتقدات، والعلاقات التي يتفق عليها المجتمع، وتعمل على أن تظل مقبولة من الأفراد »^(٢).

(١) فاروق محمد العادلي، عاطف أمين وصفى، مبادئ الأنثروبولوجيا، مدخل اجتماعي ثقافي إلى علم الإنسان، القاهرة، بل برنت للطباعة والتصوير، ٢٠٠٥، ص ٣٠٢.

(٢) أحمد على مرسى. الأغنية الشعبية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤، ص ٢٠٣.

والإنسان النبوي بطبيعته يفضل التعاون المتبادل مع أمثاله من الأفراد أو الجماعات، التي تقوم بتحقيق احتياجاته ومتطلبات بقائه، وتُشبع رغباته الاجتماعية والنفسية، ويختص كل بناء اجتماعي ضمن الجماعة بوظيفة أو أكثر لتحقيق استمرار هذا البناء والحفاظ عليه، وتتداخل تلك الوظائف مع وظائف أخرى لبناء اجتماعي مناسب، وتتكامل تلك الوظائف من أجل تحقيق ثلاثة أهداف:

الهدف الأول: وهو الانتماء وتشكيل الهوية الاجتماعية المميزة لأعضاء الجماعة عن غيرهم.

الهدف الثاني: وهو تحديد أنماط العلاقات الاجتماعية وتراتب التمايز بين الوظائف المختلفة ضمن الجماعة الواحدة.

الهدف الثالث: وهو الضبط الاجتماعي، فقد أشار ابن خلدون «١٣٣٢-١٤٠٦»^(*) في مقدمته إلى: « أن الإنسان بحاجة إلى سلطة ضابطة لسلوكه الاجتماعي، وأن عمران المدن بحاجة إلى تدخل ذوى الشأن والسلطان من أجل فاعلية النوازع وحماية المنشآت، وأن وسائل الضبط التي تحقق هذه الغاية تتمثل في: الدين، والقانون، والآداب العامة، والأعراف، والعادات، والتقاليد»^(١).

(*) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي: مؤرخ عربي، تونسي المولد، أندلسي الأصل، تتلمذ في جامع القرويين ونهل من معارف الأبله وابن مرزوق، وناظر علماء البلاط المريني وتقابل بفاس مع لسان الدين بن الخطيب الذي كان له أثر عظيم في تكوينه، وخدم الدولة المرينية بالمغرب الأقصى طوال حياته، ويعتبر ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع الحديث، وقد ترك تراثا ما زال تأثيره ممتدا حتى اليوم.

- للمزيد انظر: عبد الباسط عبد المعطى، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٤٤، ١٩٨١، ص ٥٣.

(١) محمد شحات الخطيب، وآخرون، أصول التربية الإسلامية، الرياض / السعودية، دار الخريجي للنشر والتوزيع، ١٩٩٥، ص ٥٣٠

كما أن للضبط ضرورة اجتماعية، حيث تركز المجتمعات في بنيتها على عدة عناصر منها:

أ - القيم الأخلاقية: التي يؤمن بها أفراد المجتمع، وتمثل الأهداف والغايات التي يسعون إلى تحقيقها.

ب - ترجمة قيم الجماعة: إلى أنظمة وقوانين وأعراف تلتزم بها الجماعة في أنشطتها وسلوكها، وتعتبر من يخالفها مذنبًا يستحق العقاب^(١).

إن لكل جماعة من الجماعات تنشأ طائفة من الأفعال والممارسات والإجراءات والطرق التي يمارسها الأفراد، لتنظيم أحوالهم والتعبير عن أفكارهم وما يجول في مشاعرهم، ولتحقيق الغايات التي يسعون إليها، وعندما تستقر هذه الأفعال في شعور الجماعة، وترسخ في عقول الأفراد تصبح قواعد ملزمة، وتكون نظمًا مختلفة تؤدي إلى التنظيم الاجتماعي الذي يركز عليه استقرار المجتمع^(٢).

وقد اعتبر هربرت سبنسر^(*) Herbert Spencer (١٨٢٠ - ١٩٠٣) المجتمع كائنًا عضويًا يشبه من كل نواحيه وخصائصه ومقوماته ووظائفه الجسم الحي، كما أنه يتطور كما تتطور الكائنات العضوية، فكما أن للجسم العضوي بناء عامًا أو هيكلًا يضم مجموعة من الأعضاء الداخلية مثل: القلب والمعدة، فلكل عضو منها وظيفة معينة تتفاعل مع وظائف الأعضاء الأخرى من أجل إبقاء

(١) أسعد سليم شطارة، أنسنة النظم الاجتماعية " تصور لعالم أفضل "، بيروت / لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥، ص ١٣٨.

(٢) فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، بيروت / لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٠، ص ٨٤.

(*) هربرت سبنسر: فيلسوف بريطاني، ساهم في ترسيخ مفهوم الارتقاء، واعطى له أبعادًا اجتماعية، فيما عرف لاحقًا بالدارونية الاجتماعية، ويعد سبنسر واحدًا من مؤسسي علم الاجتماع الحديث، وأحد أكبر المفكرين الإنجليز تأثيرًا في نهاية القرن التاسع عشر، ويعتبر سبنسر الأب الثاني لعلم الاجتماع بعد أوجست كونت الفرنسي، وقد اشتهر بنظريته عن التطور، ومن مؤلفاته: كتاب «الرجل ضد الدولة».

الجسم أو البناء العضوى حيًا، كذلك المجتمع بناء أو هيكل عام يضم مجموعة من النظم مثل: النظام السياسى والأسرى والاقتصادى، ويقوم كل نظام بأداء وظيفة محددة، فى إطار إشباع حاجات أعضاء المجتمع، وتتفاعل هذه النظم مع بعضها بحيث تبقى المجتمع قائماً بذاته، وإذا حدث خلل جوهري فى وظائف أى عضو من أعضاء الجسم، فإنه يمرض وقد يصل إلى الوفاة، كذلك فإن اختلال أى نظام من نظم المجتمع يؤدي إلى ظهور الأمراض الاجتماعية، متمثلة فى الجريمة والتفكك الأسرى وانحراف الأحداث والتسيب... إلخ، وكما أن الجسم الإنسانى يموت، فإن المجتمع يمكن أن يتفكك وينحل^(١).

كذلك لم يكن الضبط الاجتماعى نتيجة لتطور المجتمع وتقدمه؛ بل إنه كان موجوداً فى المراحل المبكرة من تاريخ المجتمعات الإنسانية؛ إذ يستحيل تصور مجتمع بلا ضوابط، وأن كل نمط من أنماط المجتمعات هو عبارة عن عالم صغير يتألف من جماعات، ولذا فإن مؤسسات الضبط الاجتماعى تختلف باختلاف الجماعات والمؤسسات، وكذلك يكون الضبط الاجتماعى إما ضبطاً منظماً، أو ضبطاً عن طريق الممارسات الثقافية والرموز كالعادات والتقاليد، أو ضبطاً تلقائياً من خلال القيم والأفكار والمثل، أو ضبطاً أكثر تلقائية من خلال الخبرة الجمعية المباشرة^(٢).

ويُعد المعيار الاجتماعى مقياساً أو قاعدة أو إطاراً مرجعياً للخبرة والإدراك الاجتماعى والاتجاهات الاجتماعية والسلوك الاجتماعى، كما أنه يعتبر سلوكاً اجتماعياً مثالياً، متكرراً وله قبول اجتماعى دون رفض أو اعتراض أو نقد، فالاتجاهات التى يشترك فيها أفراد الجماعة، والتى تيسر لهم سبل التفاعل والتواصل هى معايير اجتماعية للجماعة^(٣).

(١) نبيل محمد توفيق السهالوطى، الدين والبناء الاجتماعى، جدة / السعودية، دار الشروق، ج ١، ١٩٨١ ص ١٢٨.

(٢) خالد بن عبد الرحمن السالم، الضبط الاجتماعى والتماسك الأسرى، الرياض / السعودية، مطابع الفرزدق التجارية ٢٠٠٠، ص ٣٨.

(٣) عبد الله الرشيدان، علم اجتماع التربية. عمان، دار الشروق، ١٩٩٩، ص ٩٣.

ويتحقق هذا المعيار الاجتماعي باشتراك الجميع في احتفالات الأعراس من تجهيزات وإعدادات، ومساهمات مالية ومعنوية (التكافل الاجتماعي)، بالإضافة إلى المشاركة في الرقص الذي يؤدي سواء في منزل العروس أو منزل العريس في ليلة الحناء، أو في يوم الزفاف، هذه الرقصات لها طقوس محددة يعرفها ويحفظها الجميع، هذه الطقوس الاحتفالية تحقق أيضاً المعيار الاجتماعي، من خلال المشاركة الجماعية والمحافظة على أصالة الرقص وقواعد أدائها.

وتشير سلوى سليم إلى هذه المعايير: ” بأنها ضوابط تشبه القوى الطبيعية التي يستخدمها الأفراد دون وعي منهم، وتنمو مع التجربة، وتنتقل من جيل إلى جيل دون أن يحدث أى شذوذ أو انحراف في طبيعة الأداء، ورغم ذلك فهي قابلة للتغير والتطور، بما يتفق مع طبيعة المجتمع^(١) ”.

والمعايير الاجتماعية تشمل عدداً هائلاً من تفاعل الجماعة في ماضيها وحاضرها وتتضمن: الأخلاق، والقيم الاجتماعية، والعادات والتقاليد، والأحكام القانونية والعرف، ويوجه عام هي التي تحدد ما هو صواب وما هو خطأ، وما هو جائز وما هو غير جائز، وما يجب أن يكون، وما يجب ألا يكون، حتى يكون الفرد مقبولاً من الجماعة، وملتزماً بسلوكها، ومسايراً لقواعدها، ومتجنباً لرفضها^(٢).

ونظراً لأهمية الدين كوسيلة للضبط الاجتماعي، فقد وضعه دوركايم « قمة » على النظم الاجتماعية، فالدين بتعاليمه وأوامره ونواهيه، يعتبر من أقوى عوامل تحقيق التوافق في السلوك الاجتماعي، كما أن فكرة الثواب والعقاب التي تؤلف ركناً مهماً في الدين، تلعب دوراً مهماً في عملية الضبط الاجتماعي وفي إقرار النظام في المجتمع^(٣).

(١) سلوى على سليم، الإسلام والضبط الاجتماعي، القاهرة، مكتبة وهبة، ١٩٨٥، ص ٦٨.

(٢) محمد شفيق، الإنسان والمجتمع، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، ١٩٩٧، ص ٧٨.

(٣) سلوى على سليم، مرجع سابق، ص ٧٠.

ومجتمعى البحث شأنها شأن كل النوبيين، فهم متدينون، ويتضح ذلك فى أن الجرائم بأنواعها لا توجد بصورة كبيرة، كما أن النوبيين لا يميلون للكذب أو الرياء، أو ارتكاب المعاصى التى تغضب الله، إلا بنسبة قليلة على حد قول الإخباريين، ولذا فهم يحافظون على صلواتهم، ويقيمون الأذكار، ويحتفلون بكافة الأعياد الدينية مثل: المولد النبوى الشريف، وليلة عاشوراء، وعيدى الفطر والأضحى، واحتفالات شهر رمضان.. إلخ.

وقد لوحظ أن كل هذا انعكس على فنونهم الحركية (رقصاتهم)، التى تتسم بالمحافظة فى الأداء وعدم «الخلاعة» والتلميح غير المقبول طبقاً لأعراف المجتمع النوبى، كما انعكس ذلك أيضاً على الملابس التى يؤدون بها الرقصات كلها تليق بما يتفق معهم من وازع دينى، جعل أيضاً فى رقصاتهم ضابطاً اجتماعياً ينظم العلاقات والأدوار.

ومن هنا تبدو أهمية الدين فى الحياة الاجتماعية، لأنه يسد حاجة من حاجاته الضرورية، بفضل وضع القواعد والقوانين التى تنظم علاقات الأفراد وتعمل على التماسك الاجتماعى، واستقرار النظام والاطمئنان النفسى والسمو بالمشاعر الذاتية كلما زاد تعلق الأفراد بالقوى والرموز الغيبية^(١).

٦ - حركات رمزية تؤدى وظيفة جمالية

يُشكل الأداء الرمزى فى التكوينات والتشكيلات الحركية، جانباً جمالياً يضيف على المناسبة - احتفال العرس - جواً من البهجة والسرور، ويشارك فى تكوين وترسيخ الحس الاحتفالى الذى يمثل مناخاً مناسباً لانتقال المادة الفنية للعناصر الحركية من جيل إلى جيل، وهو شكل يؤكد على جماعية الأداء، حيث «تهتم الأبعاد الجمالية بالتعبير عن العواطف المطلقة للإنسان، أو بمشاعر

(١) المرجع السابق، ص ٧٢.

ثقافية خاصة، ويكون اهتمامها الأعمق مرتبطاً بتصور الذات الفردية، ومن ثم الهوية»^(١).



صورة رقم (٤٧) أداء زوجي فيه بعد جمالي داخل تكوين دائري

• تتمثل القيم الجمالية في هذا التكوين من خلال التوافق الحركي، وإضفاء الأداء صبغة جمالية بمشاركة العناصر الأخرى من الملابس الفنية التي تفيض بالزخارف النوبية المفعمة بالرموز والألوان المبهجة، وكذلك الحلى وأدوات الزينة، كل هذا صبغ الرقصة بمعانٍ تدل على الطابع النوبي، وأضفى عليها الطابع الجمالي، وكذلك أصبح مصممو الرقصات يقومون بإخراج وتصميم تكوينات وتشكيلات فنية من أجل إظهار جماليات الرقص النوبي.

كما تعكس القيم الاقتصادية اهتمام الفرد وميله إلى ما هو نافع، وهو في سبيل هذا الهدف يتخذ من العالم المحيط به وسيلة للحصول على الثروة، وزيادتها عن طريق الإنتاج والتسويق، واستهلاك البضائع واستثمار الأموال^(٢).

(١) جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة: عبد النور الخرافي، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠٠٨، ص ٣٥.

(٢) محمد أمين عبد الصمد، مرجع سابق، ص ١٤٤

الجدير بالذكر أن الكثير من الفرق الفنية قد اتخذوا من الفنون الحركية النوبية متمثلة في الرقص مهنة لهم، ليتربحوا منها — على الرغم أن جميع أفراد المجتمع يجيد الرقص — فيؤدي الرقص الشعبي الآن في مجالات كثيرة مثل: السياحة، حيث تعرض هذه الفرق الرقصات الشعبية النوبية في الأماكن الأثرية في الأقصر وأسوان والإسكندرية والقاهرة، ومعظم المحافظات المصرية، وكذلك في الخرطوم وأم درمان ومعظم المدن السودانية، كما أصبحت الفرق تتنافس دوليًا بعرض رقصها الفولكلورى في مسابقات الرقص في معظم الدول، وأصبح هناك تبادل ثقافى وفنى بين الدول، كل هذا الجذب الثقافى / الفنى يجعل هناك المزيد من المكاسب المالية على مستوى الاقتصاد القومى، وكذلك الأفراد، كما أصبحت معظم احتفالات الأعراس فى مجتمعى البحث الآن تقام فى صالات النوادى وعلى المسارح وفى الساحات العامة، مما ساعد على انتشار الفرق الفنية، التى أصبحت تنظم احتفالات الزفاف، وتشارك فى الرقصات، ومن ثم عملت هذه الفرق من أجل التربح المادى، وكذلك من أجل الحفاظ على تراث الرقص الشعبى النوبى.

ومما سبق يتبين أن فنون الأداء الحركى المتمثلة فى الرقص الشعبى تشتمل على الكثير من الظواهر الثقافية، التى تعبر عن ثقافة مجتمعى البحث، وكذلك التغيرات التى طرأت عليهما، وأن الأداء الحركى يتميز بمجموعة من الخصائص الرمزية التى تؤدي دورًا وظيفيًا تحتوى على عناصر ثقافية تتمثل فى: كون الرموز ظاهرة جمعية، وأنها شكل من أشكال التعبير، ووسيلة مهمة فى عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعى، ووسيلة لتحصيل وتخزين المعرفة، ووسيلة فعالة فى عمليات الضبط الاجتماعى، وأن لها طابع جمالى، كما لوحظ أن الوظيفة الثقافية التى تؤدي من خلال الرقص الشعبى تعمل على الحفاظ واستمرار وترسيخ التراث الشعبى للفنون الحركية بما يحويه من قيم متنوعة المصادر ما بين دينية واجتماعية واقتصادية.

الفصل السادس


مقارنة بين فنون الأداء الحركي
في مجتمعي البحث


مقدمة


لم تقتصر ممارسات الطقوس الاحتفالية للرقص الشعبى فى مجتمع النوبة القديم فقط؛ بل ظلت تُمارس فى مجتمع النوبة الجديد أيضًا، ولا تزال حتى الآن راسخة فى عقل ووجدان الإنسان النوبى - وإن اندثرت بعضها - فقد استطاع أن يحتفظ بمعظم العناصر الحركية للرقصات، وكون منها نسيجًا متمترجًا احتوى على كل هذه العناصر، ونتيجة لذلك نجد أن معظم الرقصات الشعبية النوبية قد انحسرت، وأصبحت تؤدي معظمها فى احتفالات الأعراس وبعض المناسبات القومية.


وقد تم دمج معظم الرقصات الشعبية النوبية فى رقصتين هما: رقصة (الكف) التى تؤدي فى مناطق الكنوز والعرب، واستعراض (الأراجيد) الذى يؤدي فى مناطق الفاديما وعند النوبيين عمومًا؛ وحيث إن مجتمع البحث أهم ما يمارسه فى الاحتفالات هو الأراجيد، فسوف نتناول الأداء الحركى للأراجيد بالتحليل والمقارنة من أجل رصد المتغيرات التى طرأت على مجتمعى البحث وانعكاسها على الفنون الحركية للمجتمع، ومن أجل التعرف على العناصر الثقافية والكشف عن طبيعة المجتمعين، وأيضًا بهدف الوصول إلى أوجه التشابه والاختلاف بين فنون الأداء الحركى فى مجتمعى البحث.

وسوف نستخدم بعض الرموز والرسوم التوضيحية ونظائرها من صور للبيئة الطبيعية، لكى نبرز أهم السمات الثقافية، والملامح الفنية من خلال الأداء الحركى للأراجيد.

ویرمز إلى المؤدين بهذا الشكل 

ویرمز إلى المؤديات بهذا الشكل 

ویرمز إلى العازفين بهذا الشكل 

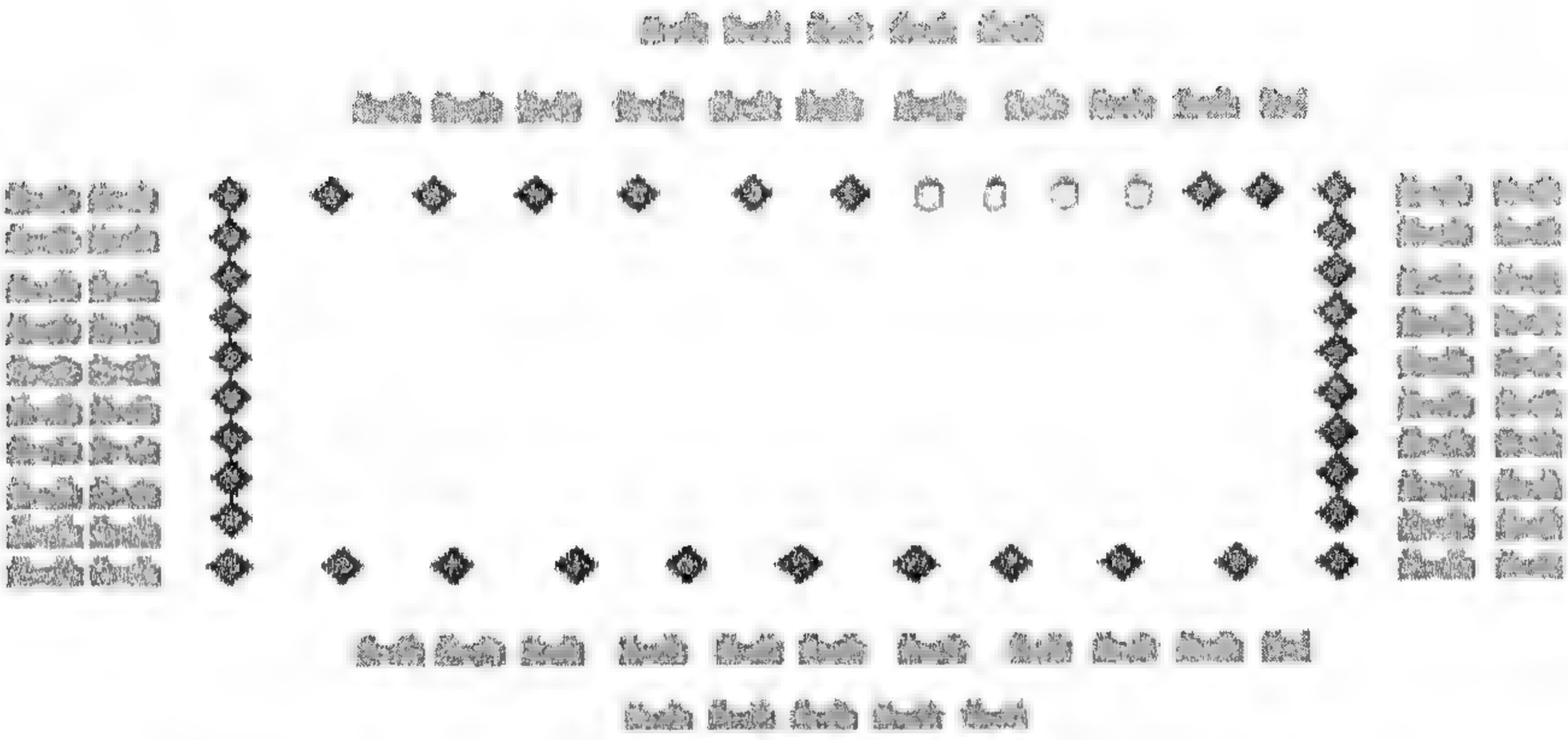
ویرمز إلى جمهور المشاركين في الأداء 

أولاً مجتمع بلانة (النوبة المصرية)

يشتمل أداء الأراجيد في مجتمع بلانة على معظم العناصر الحركية التي كانت تحتويها في الطقوس الاحتفالية من قبل، ويؤدي استعراض الأراجيد على إيقاع الكوم باك، وإيقاع شكا بالإضافة إلى التصفيق والدُفوف، ومشاركة الآلة الموسيقية « الأورج » الذي أصبح أساسى في احتفالات الأعراس في الآونة الأخيرة، وتؤدي الأراجيد أمام المنازل أو في الساحات العامة أو على المسارح التي ينشئها أفراد المجتمع خصيصاً لمناسبات الأعراس، وكذلك تؤدي الأراجيد من خلال الفرق الفنية التي تؤدي حفلات فنية على مسارح وصالات الجمعيات الثقافية ومراكز الشباب والنادى الرياضى.

الأداء والمؤدون

يبدأ أداء الرقص (الأراجيد) بتشكيل مربع أو دائرة، ويتكون المربع من المدعوين رجال وشباب / المؤدين (راقصون ومغنون وعازفون) حيث يقف المغنون في إحدى صفوف المربع، ويكمل الراقصون باقى المربع، ويبدأ الأداء بخطوات منتظمة بالتقدم خطوة إلى الأمام ثم خطوة إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام، ثم تتشابك الأيادى عن طريق الكفين وتهتز إلى الأمام والخلف عكس حركة الجسم، ثم تتجه الأقدام خطوة لليمين ثم تجذب إليها القدم اليسرى، ويتم تكرار هذه الخطوات بالتوالى.



شكل رقم (٢) التشكيل العام للأراجيد: انتظام الصفوف كأمواج النيل

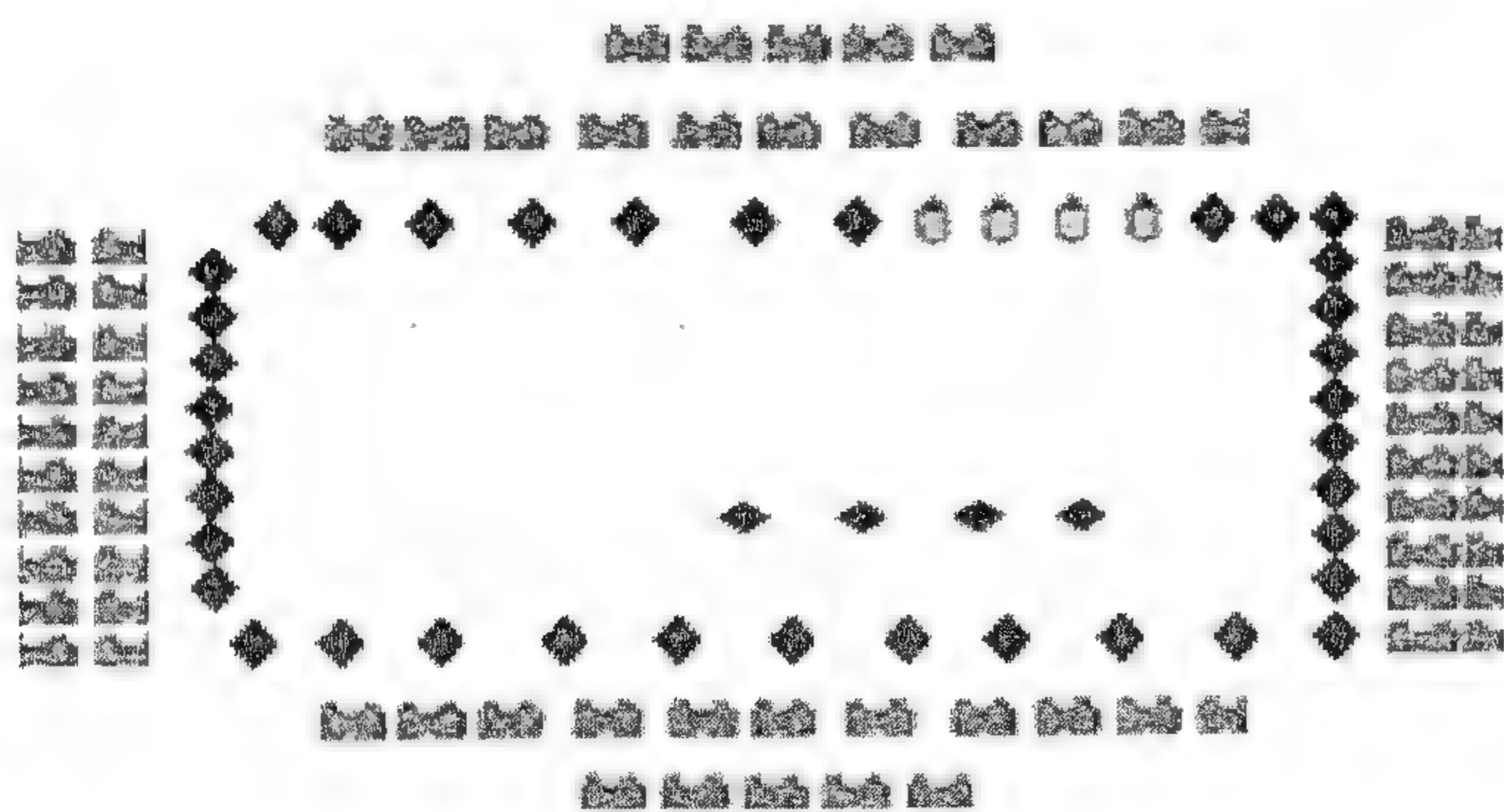
هذه الخطوات المنتظمة في التقدم إلى الأمام ثم إلى الخلف مع الانحناء تشبه كثيراً حركة انتظام أمواج النيل، وهى دلالة على مدى ارتباط الإنسان النوبى بالنيل منذ نشأته، فقد استوحى من النيل هذه الحركة في انتظام وتتابع الأمواج، كما أن الأداء الحركى للمؤدين في انتظام الخطوات وتشابك الأيادى، إنما هو تعبير عن اللغة الحوارية (غير الكلامية) والتي تحمل دلالات رمزية تشير إلى روح التعاون والحميمية التى تعبر عن مفهوم الجماعة.



صورة رقم (٤٨) أمواج النيل

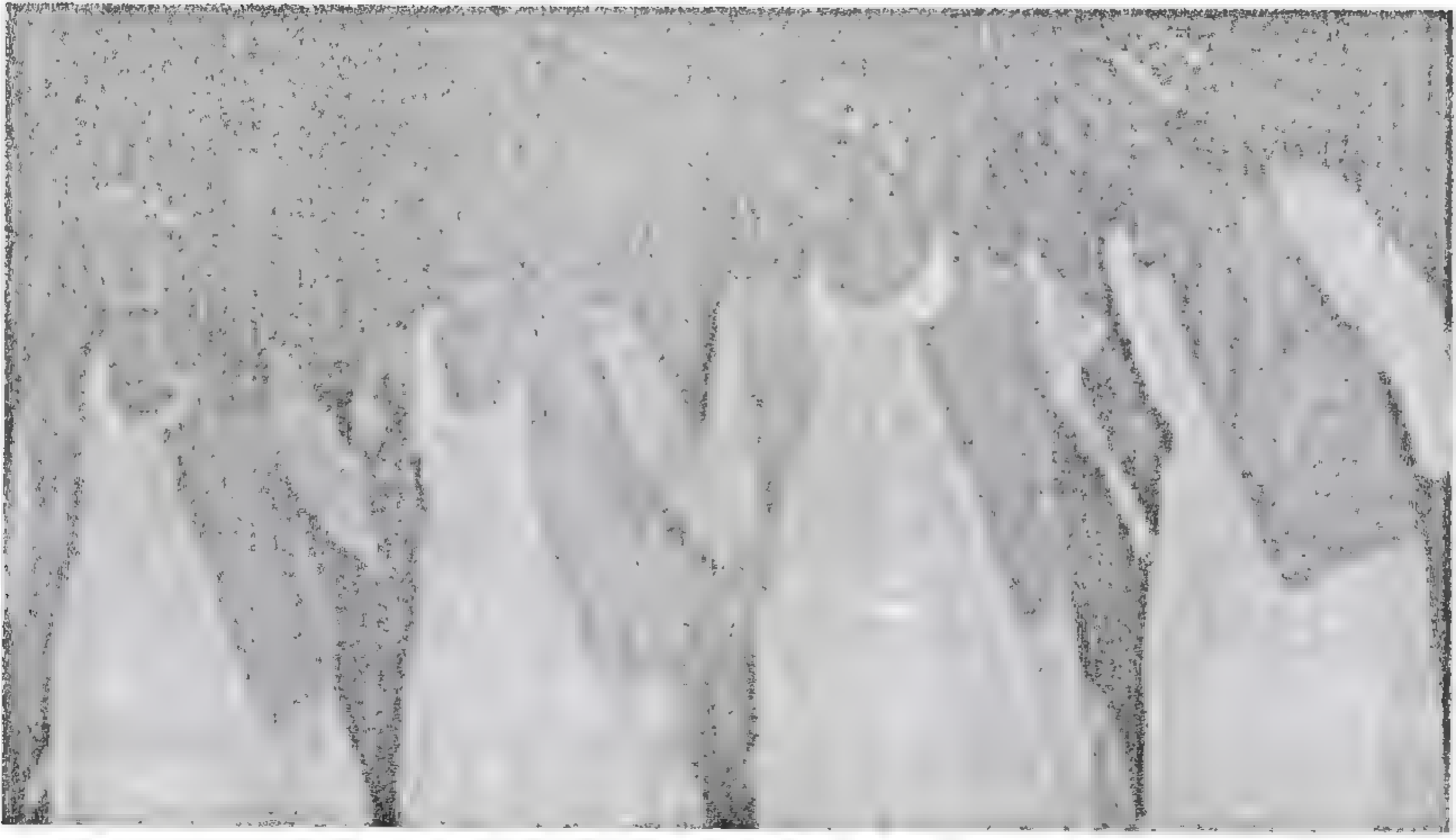
وعلى هذا فإن التعبير الحركي هنا دلالة على انفعالات وأفكار وأحاسيس الجماعة، فخرجت في صورة حركة معبرة، تكشف عن مدى تفاعلهم وتأثرهم بالبيئة المحيطة بهم، وما نقصده بالبيئة ليس فقط البيئة الجغرافية المناخية - وإن كان لها دور بارز في أنماط الحركة - بل المكونات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والثقافية، وبالتالي قيام المؤدين بهذا السلوك هو تعبير عن كل هذه المكونات، ومن ثم فإكتساب هذه العناصر الحركية وتكرارها على مر الزمن واستخدامها في طوافن، جعل أفراد الجماعة يتقنونها وبالتالي أصبحت أداءً مميزاً يعبر عن طبيعتهم ويكشف عن هويتهم وخصوصياتهم.

وفي تشكيل آخر تتحرك مجموعة من المؤدين / الراقصين إلى أحد أضلاع المربع وتتجه خطوة بالقدم اليمنى للأمام، ثم تتجه خطوة بالقدم اليسرى، وتكون الرأس حسب الاتجاه يميناً أو يساراً لرؤية المؤدين من الزملاء، ويتم تكرار الحركة مع تشابك الأيدي عن طريق الساعدين، والكفين في حالة ارتقاء، والجسم يقوم بحركة منتظمة إلى الأمام والخلف، وكذلك تستخدم حركة الذراعين بمهارة فائقة، حيث تتمايل الأذرع كموج النيل برقة ومرونة مع حركة الجسم الذي يكون منحنيًا قليلاً إلى الأمام.



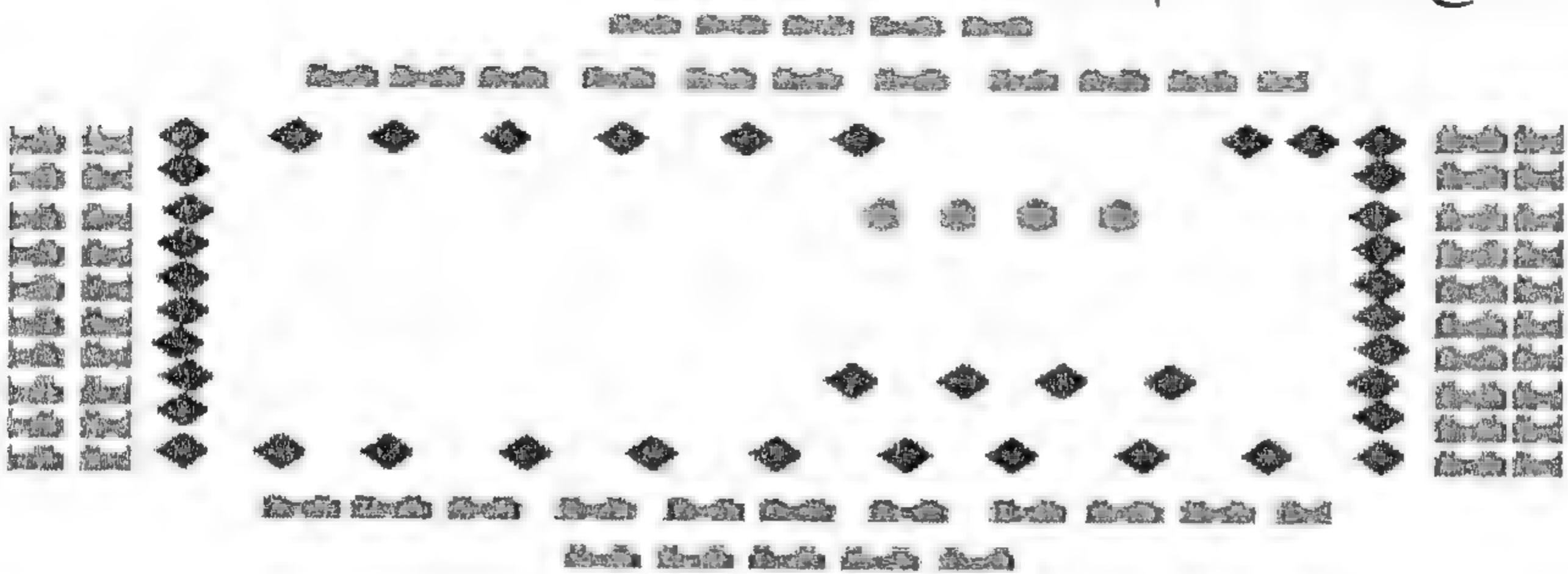
شكل رقم (٣) صف من المؤدين يقوم بأداء منتظم لحركات الأقدام والأذرع

داخل التشكيل العام



صورة رقم (٤٩) أداء حركى يوضح انتظام الحركة فى صف المؤدين

وفى التكوين التالى تتقدم مجموعة المغنين والعازفين من الصف المواجه للمؤدين (الضلع المقابل من التشكيل العام) ويقومون بأداء مجموعة حركات مع العزف، ثم يتراجعون إلى أماكنهم فى التشكيل العام، ثم تقوم مجموعة أخرى من المؤدين بالأداء، فيتحركون خطوة للأمام بالقدم اليمنى وأثناء الخطوة تنثنى الركبة خفيفاً، وتجذب إليها القدم اليسرى، وتكون الأيادى متشابكة عن طريق الساعدين، والجسم يقوم بحركة أرجحة للأمام ثم يعود للاستقامة، ومرة أخرى يتأرجح إلى الخلف ثم يعود للاستقامة مرة أخرى.



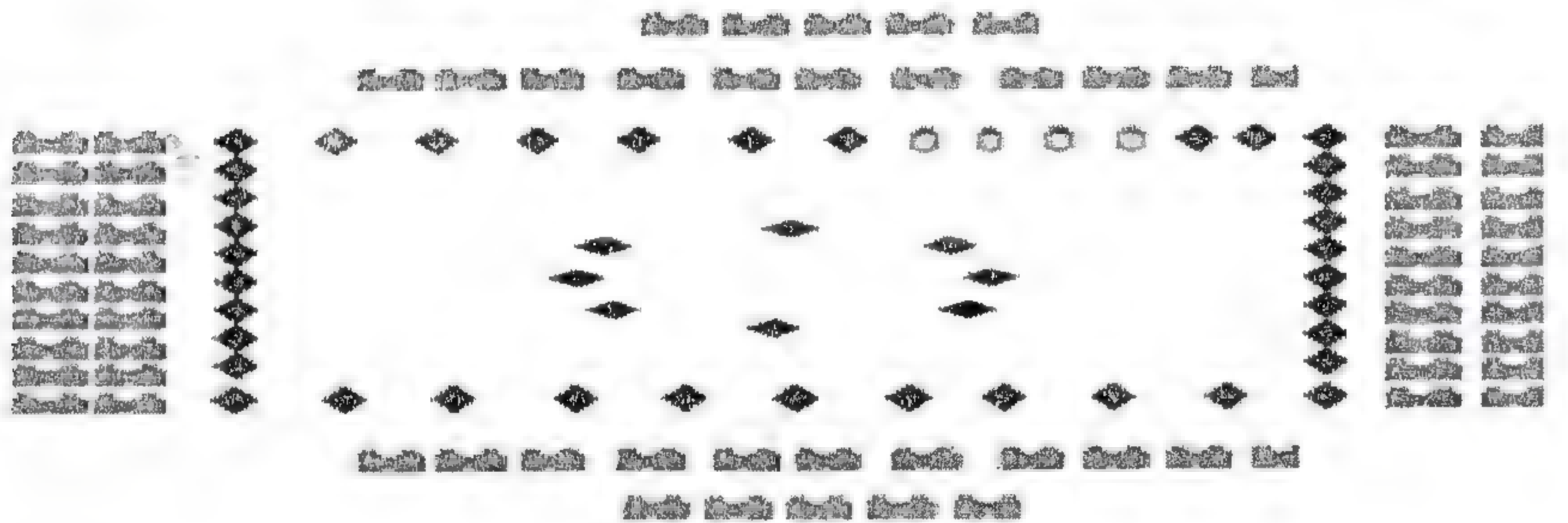
شكل رقم (٤) مجموعة العازفين تقوم بنفس أداء صف المؤدين المواجه لهم

داخل التشكيل العام



صورة رقم (٥٠) مجموعة ضاربى الدفوف والمغنين

ومن التشكيلات المحببة لدى أفراد مجتمع بلانة فى الأراجيد، هو تشكيل دائرة داخل التشكيل العام، حيث يتضح فى الشكل التالى الأداء الفنى لدى المجموعة فى التناسق الحركى وانتظامه، وكذلك الشكل الجمالى فى التكوين وأسلوب أداء الحركات داخل الدائرة، هذا التشكيل هو دلالة رمزية واضحة على تفاعل المؤدى / الإنسان النوبى مع حركة الساقية، حيث تمثل الساقية لهم قيمة كبيرة، فمن خلالها يروون أراضيههم بمياه النيل - الذين يرتبطون به ارتباطاً وثيقاً - فتخرج لهم الخيرات، ونتيجة لتفاعلهم مع الساقية استوحوا منها هذا الشكل الرمزى فى التكوين الحركى.

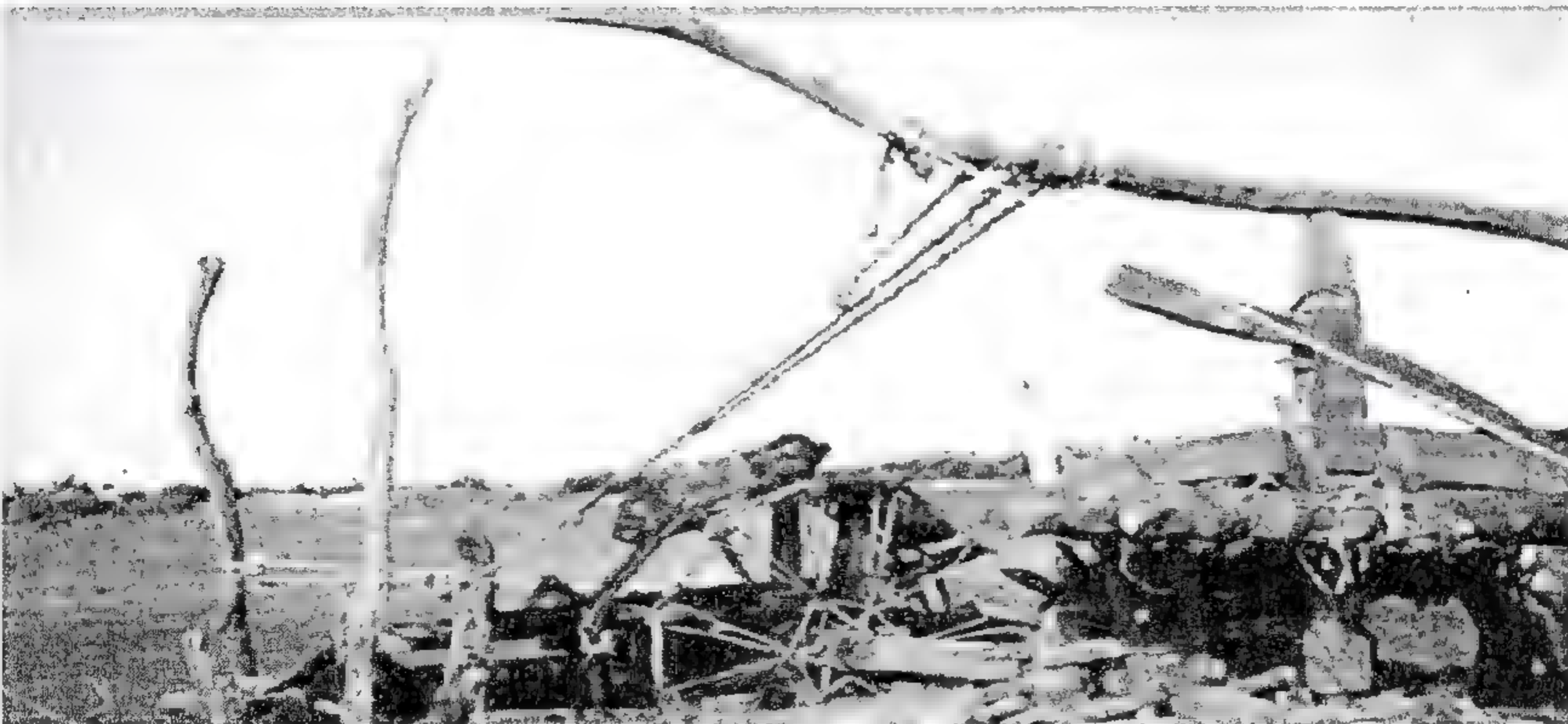


شكل رقم (٥) تكوين دائرة من المؤدين



صورة رقم (٥١) الأداء الحركى على شكل ساقية داخل التشكيل العام

كما يتضح أداء الأيادى المفعم بالدلالات الرمزية، والتي توحى بأنها أهرامات أو مثلثات أو نجوم أو صلبان، وكذلك تتضح هذه الأشكال فى الزخارف التى تزين الملابس والطواقى، والتي ترمز أيضًا إلى حركة أمواج النيل أو المثلثات أو الأهرامات، كل هذه الدلالات جاءت منسجمة ومتناغمة مع فعل الأداء الحركى الذى أفصح عن طبيعة هذا المجتمع، وكشف عن الكثير من المكتسبات التى تفاعل معها الإنسان النوبى، وتأثر بها عبر تاريخه نتيجة للثقافات المختلفة الوافدة إليه عبر العصور.



صورة رقم (٥٢) الساقية النوبى

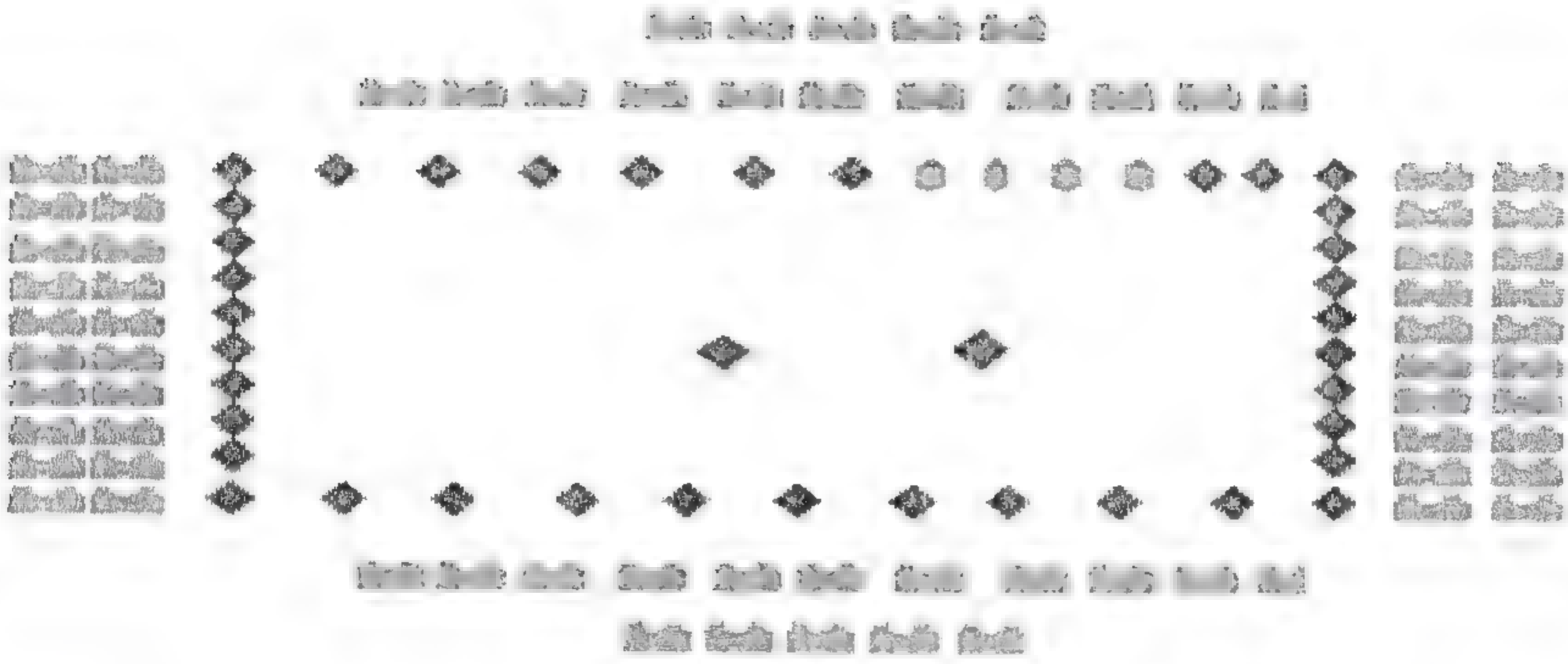
وأثناء أدائهم الحركات فى الدائرة داخل التشكيل العام يقومون بتحية المشاركين فى الاحتفال، حيث يرفع الذراع إلى أعلى مع التلويح بالأصابع وكف اليد بإشارة التحية، وهى حركة (التبشير).



صورة رقم (٥٣) توضح حركة التحية (التبشير) بارتفاع اليد إلى أعلى، وحركة الجريد فى أعلى النخل

إن حركة رفع اليد إلى أعلى بالتحية (التبشير) هى مستوحاه من جريد النخل أثناء تحركه طوع نسمات الهواء، فهم يعشقون النخل حيث كان يمثل لهم أنساقاً مختلفة فى حياتهم الاجتماعية والاقتصادية، كالمنزلة والمكانة - حسب امتلاك الفرد لكمية النخل - وكذلك يعد النخل مصدر رزق، فالتمر تجارة رابحة، وكانوا يصنعون منه أسقف المنازل والأسرة (العنجريب) وأيضاً يستظلون به ويقيمون حفلات السمر حوله، لذا فهو يمثل لهم أهمية كبيرة، فجاءت حركة التحية رمزاً ونتيجة لتفاعلهم وعشقهم للنخل، الذى يلقي عليهم خيراته (التحية) فعند اهتزاز جريد النخل يتساقط منه التمر، فهو نعمة من الله عليهم بها.

ثم ينضم إلى هذا التشكيل اثنان من المؤدين يتقدمان من ضلعى المربع، ويتقابلان فى وسط المربع وتتشابك الأيادى بيد واحدة لكل منهما اليمين مع الشمال، وتتجه الأيادى حركة للأمام ثم العودة، ومرة إلى الخلف، ثم يتجهون بعد ذلك لعمل دائرة.



شكل رقم (٦) اثنان من المؤدين في منتصف التشكيل العام



صورة رقم (٥٤) حركة أرجحة اليد أداء يوضح التجديف

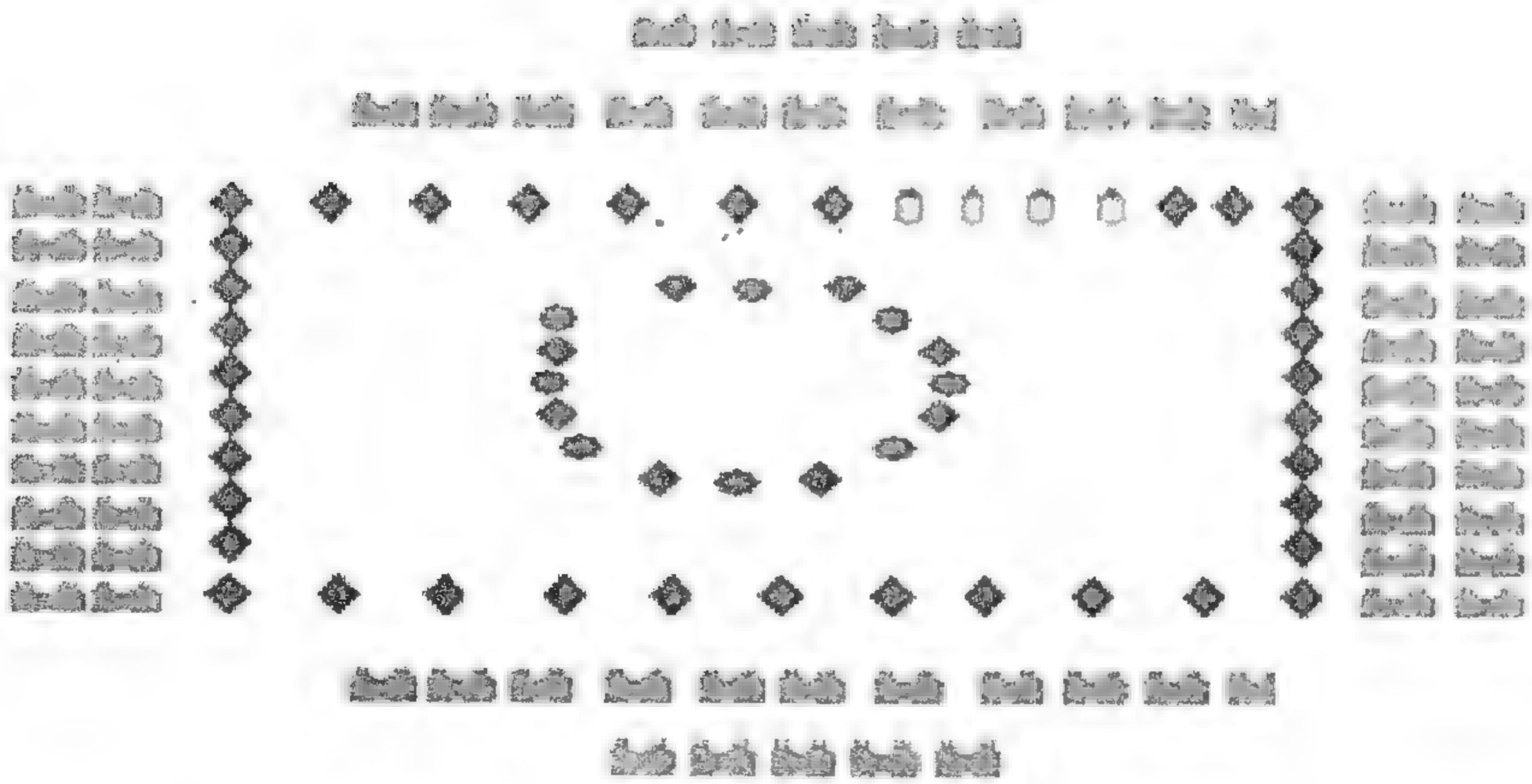
ويتضح الأداء الحركى فى هذه الثنائية، بأنه يشبه حركة التجديف، فاتجاه الأيادى إلى الأمام والخلف، إنها هى دلالة رمزية تعبر عن حركة السير، تمامًا مثل تجديفهم للمراكب، فقد كان للمراكب دور وظيفى فى حياة الإنسان النوبى،

فهي وسيلة لنقل البضائع، وكذلك وسيلة مواصلات يذهبون بها إلى القرى النوبية البعيدة، أو القرى والمدن الأخرى، وأيضا كانوا يعتمدون على المراكب من أجل 'سيند الأسماك، فجاءت هذه الحركات كدلالة رمزية للتجديف نتيجة تفاعلهم مع البيئة المحيطة بهم.



صورة رقم (٥٥) حركة تجديف في مركب نوبى

وفي تشكيل آخر تنضم مجموعة من النساء / المؤديات إلى الرجال في الدائرة داخل التشكيل العام، حيث تشارك كل المدعوات في الأداء بنفس الخطوات المعتادة، وهي أرجحة الأيادى إلى الأمام ثم إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام وبرز منطقة الوسط، مع حركة القدم اليمنى خطوة إلى الأمام ووضعها على الأرض وجذب القدم اليسرى إليها لتصل بجوار كعب القدم اليمنى، وتكون الرأس متجهة يميناً للدائرة، ثم تتقدم إليهن مجموعة من الرجال / الشباب وتتشابك أياديهم عن طريق الكفين، ويتقدمون حركة إلى الأمام ثم الخلف، مع تكرار الحركة للرجال والنساء.



شكل رقم (٧) تكوين دائرة من النساء والرجال في منتصف التشكيل العام

ويشكل الأداء في هذا التكوين أسلوباً فنياً يتميز بالتناسق الحركي والرشاقة، فبعد دخول النساء حلقة الرقص بملابسهن وزينتتهن وحليهن، يتجلى الشكل الجمالي في التكوين الحركي بمشاركة المرأة للرجل في هذا التفاعل الرمزي، فهي أيضاً تعشق النيل والنخيل والساقية، وتساعد في تربية الماشية والزراعة وجنى التمر، كل هذا جعلها تمتلك خصائص ومكونات وعناصر حركية تميزها عن نساء المجتمعات الأخرى، ويتضح ذلك عند دخولهن حلقة الرقص، فيشتد الأداء الحركي إلى أوجه، وتزداد البهجة والحيوية في نفوس المؤدين، فهن أيضاً يمتلكن لغة حوار تعبر عن أنوثتها من خلال الحركات الراقصة، كحركة التمايل والانحناء وأرجحة الأيادي بطريقة ناعمة منتظمة، وكذلك انتظام حركة القدم للأمام وجذب القدم اليسرى إليها، كلها دلالات رمزية تعبر عن إحساسهن بحركة تمايل المركب الشراعي في النيل طوع اهتزاز الأمواج الهادئة حسب اتجاه نسائم الهواء، كما أن تشابك الأيادي مع الرجال في تشكيل الدائرة، إنما يدل على روح المحبة والتعاون في الحياة وتقدير الرجل للمرأة والعكس، كل هذا إنما يدل على كل مآزكرناه من تفاعل الإنسان النوبي مع البيئة المحيطة به.



صورة رقم (٥٦) تكوين دائري من النساء والرجال في منتصف التشكيل العام

ويدل تكرار المؤدين لهذه الحركات سواء بالتمايل أو الانحناء أو حركات الأيدي أو الأقدام بانتظام بهذه الطريقة المميزة، على أن هذه الحركات أصبحت سلوكاً اعتادوا عليه، ونمطاً يكررونه في عاداتهم وتقاليدهم، إنما جاء نتيجة تأثيرهم وتفاعلهم مع البيئة المحيطة بهم.

ويشير إيان كريب إلى ذلك « بأن عملية التفاعل لا يمكن أن تتم دون اتصال، فالإشارات الرمزية وحركات الأيدي هم من أشكال التعبير ووسيلة للكشف عن الرغبات، فالمجتمع نسق متفاعل وله دلالة ثقافية»^(١).

كما أن ظهور النساء بهذه الملابس الملونة المزركشة برسومات وأشكال رمزية، تحمل من المعاني والدلالات مفاهيم تعبر عن تأثيرهم وتفاعلهم مع الواقع الحياتي - كما أشرت إلى ذلك من قبل - وكذلك الحلي وأدوات الزينة، يعطى وصفاً ودلالات ذات مغزى، تعبر عن طبيعة المجتمع النوبي ومستوياته الثقافية.

وكذلك تُستخدم حركة الجسد بصورة تلقائية كأداة للتعبير الرمزي، وتعطى دلالة وجدانية؛ إذ أن عملية إمداد الحركة بمعنى ما، كحركة التجديف أو أمواج

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١١٨.

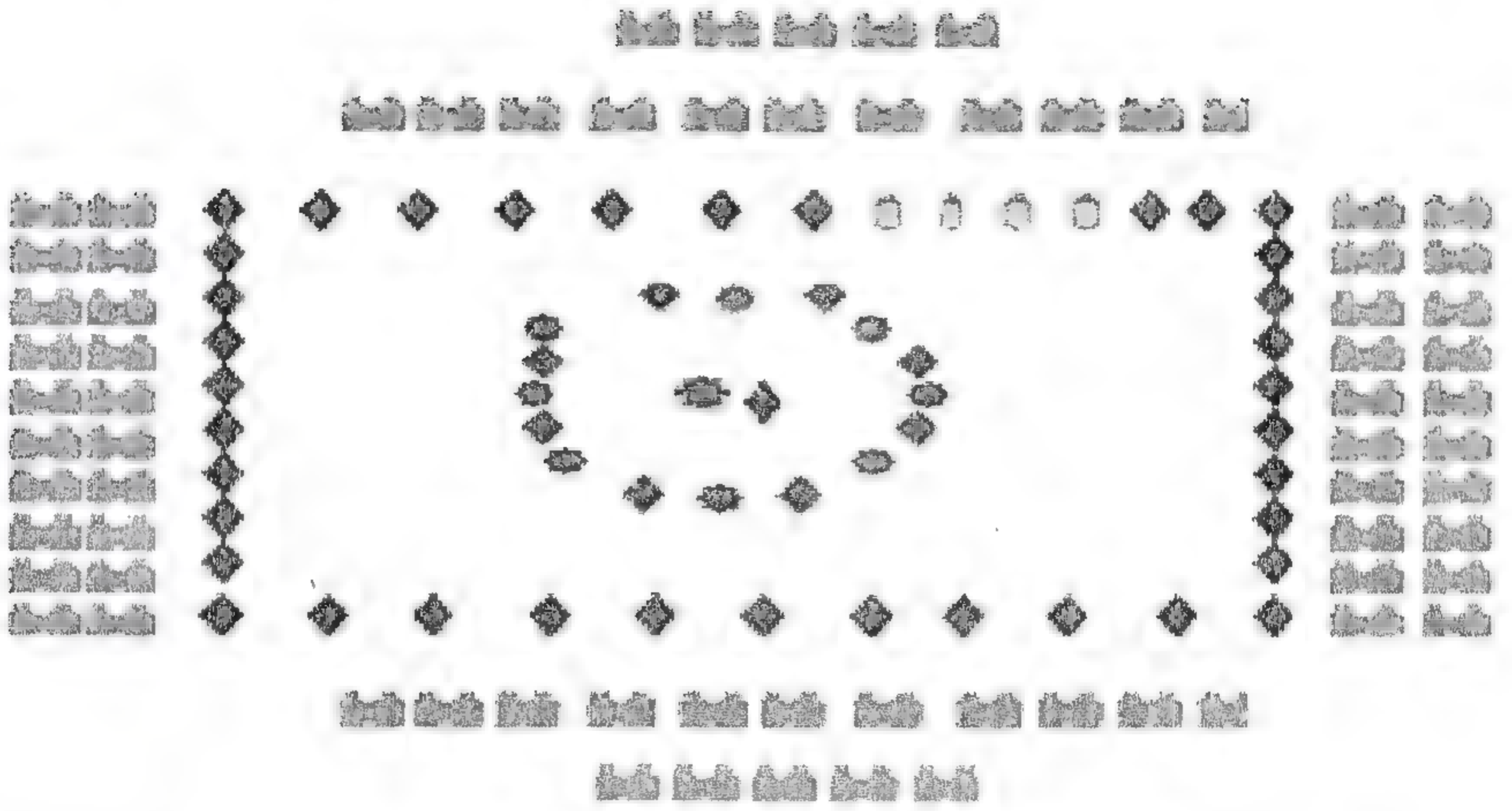
النيل أو تمايل جريد النخيل أو حركة الساقية، كل هذا أكسبها دلالة أعمق من دلالتها الظاهرة، وبذلك أصبح الأداء الحركى سلوكًا نمطيًا يحتوى على معانٍ ورموز، تصلح أن تكون لغة فنية تتميز بأسلوب خاص ومتفرد، وتعبر عن ثقافة هذا المجتمع بين المجتمعات الأخرى.

هذه الحركات التلقائية كلها جاءت نتيجة تفاعل المؤدين مع كل عناصر البيئة المحيطة بهم عبر العصور، وأصبحت مع مرور الزمن حركات فنية تعبيرية يصاحبها الإيقاع والموسيقا والغناء، وقد استطاع المؤدون - الإنسان النوبى عمومًا - أن يستخدموا هذه الحركات الرمزية كلغة غير كلامية، يتم من خلالها التماثل والتواصل والتفاهم بينهم، كما عبرت عن الطابع الجمالى لأدائهم الفنى، فهم جميعاً يتقنون أداء الحركة بحكم عاداتهم وتقاليدهم.

ويشير أحمد حسن جمعة إلى ذلك معتبراً: «أن الحركة الفنية التعبيرية جمالية إذا ما أتقن أدائها؛ إذ أن الأداء السليم للحركة هو فى حد ذاته شكل جمالى»^(١).

وفى هذا التشكيل تتضح الوحدة الفنية التى تجمع معظم التشكيلات المتنوعة كالصفوف والدوائر وحيوية الحركات وسرعة الأداء، حيث تدخل مجموعة أخرى من النساء (المؤديات) إلى داخل المربع، وتتجه مجموعة من الرجال (المؤدين) إلى داخل المربع ويشكلون دائرة فى منتصف المربع من الرجال والنساء، ووسط الدائرة يتقابل شاب وفتاة لأداء حركات مزدوجة.

(١) أحمد حسن جمعة، مرجع سابق، ص ٤١.

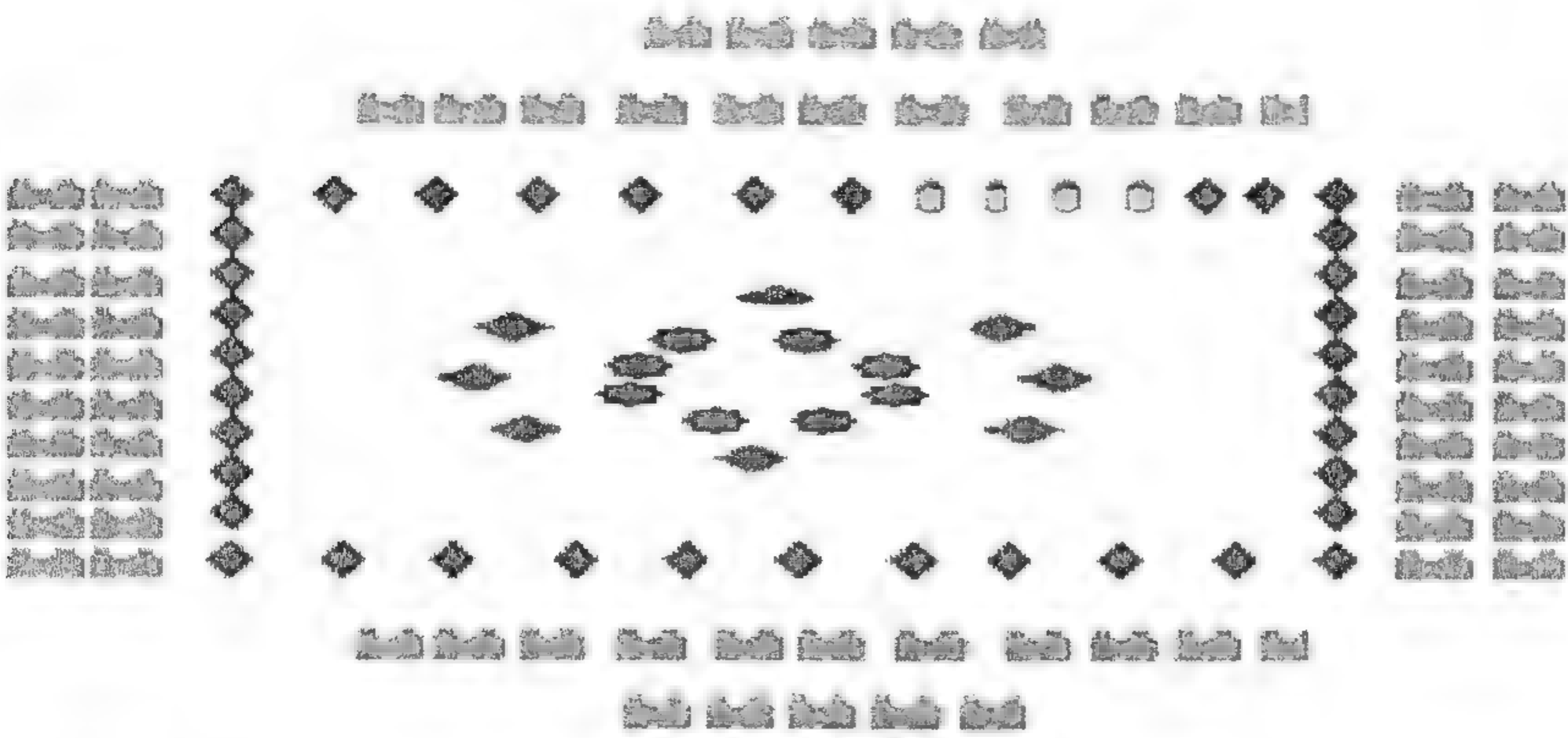


شكل رقم (٨) أداء حركى زوجى بين شاب وفتاة فى منتصف الدائرة داخل التشكيل العام ويُشكّل الأداء بعدة تنويعات حركية فى هذه الدائرة بين المؤدين والمؤديّات بأن تكون الأيادى متشابكة، بحيث تضع الفتاة (المؤدية) كف اليد اليمنى على كف اليد اليسرى للشاب (المؤدى) - وهو غالبًا من أقاربها - وترتفع الأيادى إلى أعلى ثم تعود إلى جانبى الجسم، ويتم أداء الشاب والفتاة فى منتصف الدائرة، بأن تكون أياديهما متشابكة عن طريق إمساك كل منهما أصابع الآخر، وتكون اليد اليمنى للشاب المؤدى مع اليد اليسرى للفتاة المؤدية بحيث يواجهان بعضهما البعض.



صورة رقم (٥٧) أداء حركى زوجى فى منتصف دائرة الأراجيد

وكذلك تنضم بعض النساء (المؤديات) إلى المجموعة داخل المربع، وكذلك مجموعة أخرى من الرجال (المؤدين) ويشكلون دائرة كبيرة من الرجال، وتتشابك أياديهم عن طريق الكفوف، مع حركة الأقدام بنفس الخطوات السابقة، ويتخلل هذه الدائرة داخل التشكيل دائرة أخرى من الفتيات، وتمسكن أيادي بعضهن البعض عن طريق الرسغ والأصابع، وتقمن بأرجحة الأيدي إلى الأمام ثم إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام وبرز منطقة الوسط، مع حركة القدم اليمنى خطوة إلى الأمام ووضعها على الأرض، وجذب القدم اليسرى إليها لتصل بجوار كعب القدم اليمنى، ثم تتكرر الحركة ويكون اتجاه الشباب والفتيات إلى اليمين.



شكل رقم (٩) تكوين دائرة من الفتيات وسط دائرة الشباب داخل التشكيل العام

وتعد هذه التشكيلات الحركية التعبيرية في الأراجيد بمثابة اللغة الحوارية التي يتم من خلالها التواصل بين الأفراد، وهى شكل من أشكال التفاعل الاجتماعى الذى يعبر عن تعاون وفرحة جميع المشاركين / المؤدين فى الاحتفال بالزواج، والذى يتضح فيه عناصر كثيرة من ثقافة مجتمع البحث، من فنون حركية وموسيقية وغنائية، ومعتقدات وعادات وتقاليد وثقافة مادية مرتبطة بطبيعة الاحتفال، كما تعتبر المشاركة فى الرقص ضرورة مهمة للترويح عن النفس.



صورة رقم (٥٨) أداء مجموعة من الفتيات في دائرة وسط دائرة الشباب

ويشير رولان دورون إلى ذلك بأن: « هذه الحركات التعبيرية من إيماءات وأوضاع جسمية هي حركات تفريغية، تتم في إطار الأنشطة الاجتماعية، وتشير إلى سلوك الجماعة بما تحمله من دلالات، ويمكن بالتالي تحليلها إلى رموز يتم من خلالها الاتصال، ومن ثم يمكن عد السلوكيات التعبيرية وقائع اتصال غير كلامية وتحليل للدور الذي تقوم به في مختلف أشكال تفاعل الجماعة»^(١).

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن طبيعة الأداء الحركي لهذه الرقصات المتنوعة (الأراجيد) كشف لنا عن التغير البسيط الذي طرأ على مجتمع بلانة - بالنسبة للعناصر الحركية والأداء الحركي - فقد كانت الاحتفالات في مجتمع النوبة القديم تبدأ منذ يوم تقديم الشيلة وتستمر حتى يوم الزفاف، أما الآن فقد أصبحت تؤدي في رقصة واحدة فقط، تبدأ يوم الزفاف وتستمر طوال الليل، ويشارك فيها الأهل، والأصدقاء، والمقربون، والجيران، وكذلك الفرق الفنية الاستعراضية والموسيقية بالآلات الحديثة المتطورة مثل الأورج، كما كشف الأداء الحركي عن طبيعة هذا المجتمع بما يعتنقه من سلوكيات اعتادوا عليها منذ

(١) رولان دورون، فرانسوا بارو، موسوعة علم النفس، ترجمة فؤاد شاهين، بيروت، دار عويدات للنشر والطباعة، م ١، ١٩٩٧، ص ٤٥١، ٤٥٣.

القدم، يظهر معظمها أثناء مشاركتهم الحدث (الاحتفال بالزواج)، فالجميع يؤدي حركة واحدة منتظمة، تتغير مع تغير الإيقاع، وكذلك حركات الأيدي والأقدام والانحناء وهز الأكتاف كلها تتم بيسر وسلاسة، كما أن الصفوف والدوائر تتشكل بطريقة تلقائية، واختلاط النساء والرجال والأطفال والشباب والفتيات في صفوف ودوائر أثناء الرقص، كل هذا يتم دون اتفاق، فعندما يضرب العازفون على الدف يفهم أن الرقص سيبدأ، وعندما يتجمع المشاركون يقومون بالتمايل وتشابك الأيدي، ويتحركون للأمام والخلف ولليمين واليسار، وعندما يتغير الإيقاع، يتغير التشكيل دون اتفاق مسبق، وكأن هناك لغة اتصالية تتم بينهم عن طريق الحركة؛ يتواصل معها جميع المشاركين.

هذه اللغة الحركية والتي كشفنا عن بعضها من خلال تحليلنا لطبيعة الأداء الحركي في مجتمع بلانة، إنما هي سلوك يُعبر عنه بالحركة، هذا السلوك كشف لنا الكثير من السمات الثقافية لدى هذا المجتمع، كما كشف لنا طبيعة الأداء التلقائي ومدى تفاعل وتأثر الإنسان النوبي بالبيئة المحيطة به مثل: عشقه للنيل والنخيل، وتأثره بحركة الساقية وحركة المراكب في النيل، والتي ظهرت في حركاته وأضحت جلية بعد أن قدمنا هذا التحليل، كما كشف هذا السلوك أيضًا عن مدى تأثرهم بالثقافات الأخرى من الحضارات المختلفة والديانات السماوية — خاصة الإسلامية — والتي ظهرت في التشكيلات الحركية الراقصة على شكل هلال، وكذلك تشابك الأيدي الذي يدل على الاتحاد والتلاحم والتعاون، كما أن أشكالاً رمزية كثيرة ظهرت أثناء أداء الرقصات، بدت في تكوينات حركات اليد على شكل مثلثات، أو مربعات أو دوائر، فأعطت دلالات واضحة أظهرت تفاعلهم وتأثرهم بكل هذه الحضارات والديانات، وتجلى ذلك أيضًا في الأشكال والزخارف التي تزين واجهات المنازل، والملابس، والطواقي، والحلي، وبعض الأدوات المنزلية مثل أطباق الخوص المزخرفة والمفعمة بكل هذه الرموز من الأشكال.

ثانيًا: مجتمع حلفا (النوبة السودانية)

لا يختلف أحد على أن حلفا القديمة كانت تعيش نفس الظروف المعيشية التي كانت تعيشها كل قرى الفاديما في منطقة النوبة القديمة، وخاصة قرىتا أدندان وبلانة فهما أقرب القرى لها، وكذلك تعرضت حلفا لنفس المناخ والظواهر الطبيعية الأخرى التي تعرضت لها بلانة، فعاش كل منهما أجمل السنوات فيما يملكونه من أراض زراعية وأشجار نخيل، ومنازل واسعة وأغنام ودواجن، والأجمل من كل ذلك نهر النيل الذي ظل عالقا في ذاكرتهم الجمعية ومعتقداتهم وطقوسهم، حتى بعد تهجيرهم عام ١٩٦٤، تمامًا مثل بلانة التي هُجرت هي الأخرى لظروف إنشاء السد العالي.

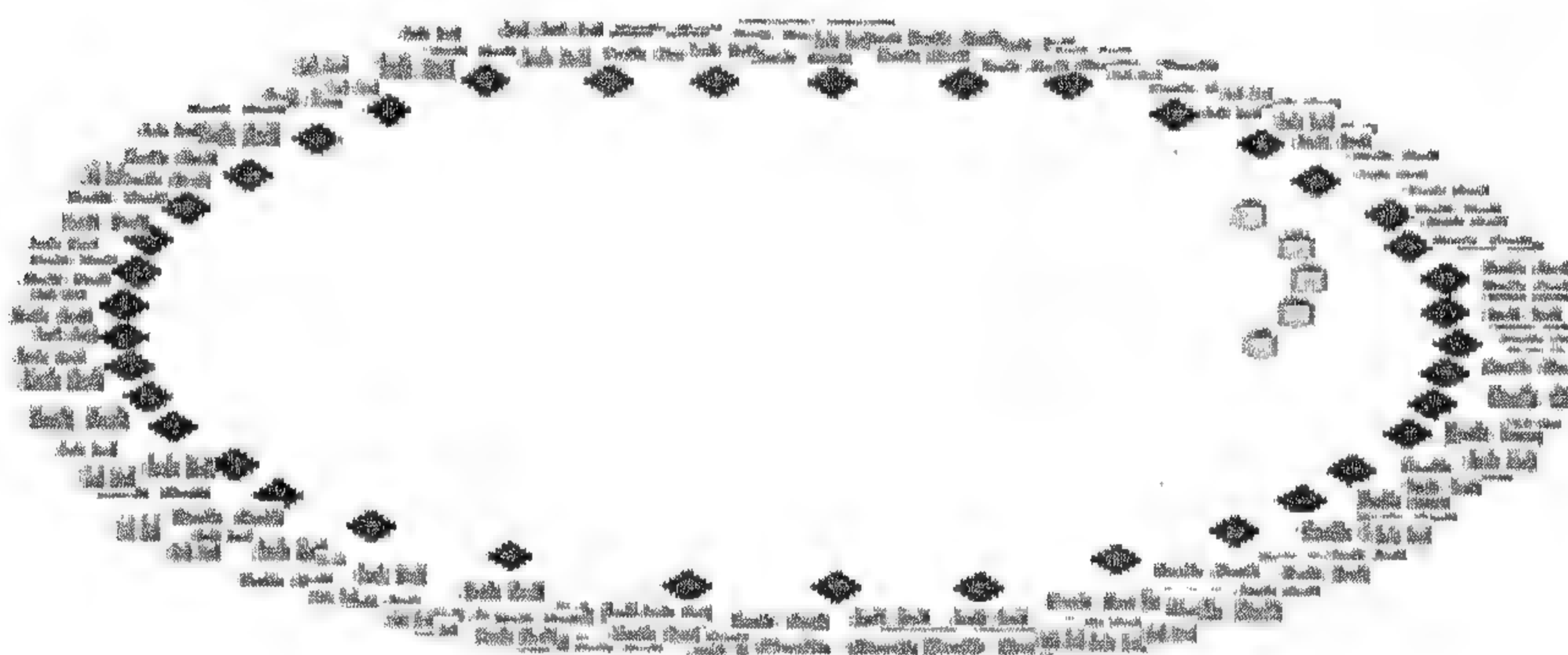
من هذا المنطلق يحاول الباحث رصد التغيرات التي طرأت على مجتمع حلفا، خاصة الموروث الحركي، الذين مارسوه في طقوسهم المختلفة منذ قديم الأزل، بهدف التعرف على أهم السمات الثقافية من خلال الأداء الحركي، ولذا سوف يقوم الباحث بتحليل الأداء الحركي للأراجيد عارضا التشكيلات والتكوينات المختلفة لطريقة الأداء في مجتمع حلفا لإظهار الفروق، متجاوزا التشكيلات والتكوينات المتشابهة التي تم تناولها في مجتمع بلانة.

الأداء والمؤدودون

يشتمل أداء الأراجيد في مجتمع حلفا أيضا على معظم العناصر الحركية التي

كانت تحتويها الرقصات الأخرى، والتي كانت تؤدي في الطقوس المختلفة من قبل، و تؤدي الأراجيد على إيقاع شيرى، وتشيشى، بالإضافة إلى التصفيق والدُفوف، وكذلك آلة الطنبور، ولكن تغير الحال ودخلت آلة « الأورج الموسيقية، وأصبح اعتماد الأهالي والفرق الفنية في احتفالات الأعراس في الآونة الأخيرة على هذه الآلة، وتؤدي الأراجيد في مجتمع حلفا أيضًا مثل مجتمع بلانة أمام المنازل أو في الساحات العامة أو على مسارح النادى الرياضى.

ويبدأ استعراض الأراجيد بوقوف المغنين بالآلات الموسيقية الحديثة أو الدُفوف (الطار)، وكل المدعويين من الرجال (المؤدون) في دائرة واسعة.



شكل رقم (١٠) التشكيل العام للأراجيد في حلفا

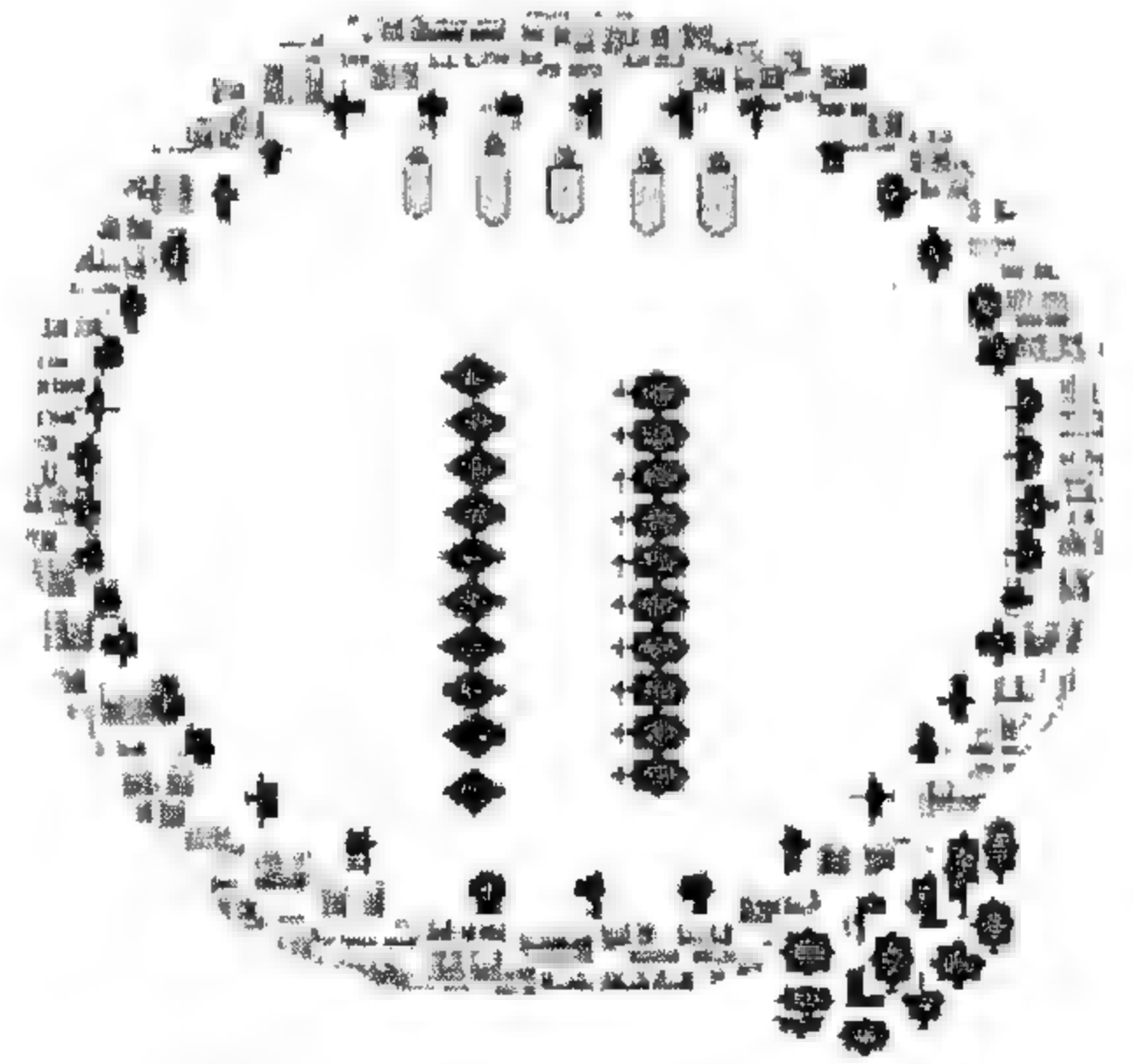
نلاحظ أن التشكيل العام في استعراض الأراجيد في حلفا على شكل دائرة، وليس على شكل مربع كما في بلانة المصرية، مع ملاحظة أنه في بعض الأحيان يكون التشكيل على شكل دائرة، ولكنه غالبًا ما يكون على شكل مربع، كما تؤدي الحركات بنفس أداء مجتمع بلانة، ولكن على إيقاعات مختلفة مثل: شيرى ونقشبندى وتى تشيشى، وتختلف هذه الإيقاعات في سرعة وبطء الأداء.

في أحد التشكيلات يقف المغنون والعازفون في منتصف الدائرة، وتقف مجموعة النساء المدعوات (المؤديات) على أحد الجوانب، بينما يقف صف من عشرة رجال (مؤدين) في حدود الدائرة، مواجهين لعدد مماثل من الفتيات في

الجانب الآخر، ثم يتقارب الصفان بخطى منتظمة موقعة بالتقدم خطوة إلى الأمام ثم خطوة إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام، ثم تتشابك الأيدي عن طريق الكفين، وتهتز إلى الأمام والخلف عكس حركة الجسم، ثم تتجه الأقدام خطوة لليمين ثم تجذب إليها القدم اليسرى وهكذا، ومن حين لآخر يرفع المؤدون أياديهم لتحية المشاركين في الأراجيد، وهي رفع الذراع مع التلويح بالأصابع وكف اليد بالإشارة، وهي حركة (التبشير).



شكل رقم (١٢) صفان من المؤدين الرجال والنساء والعازفون في أعلى المنتصف داخل التشكيل العام تقف مجموعة النساء ضمن التشكيل العام جانباً

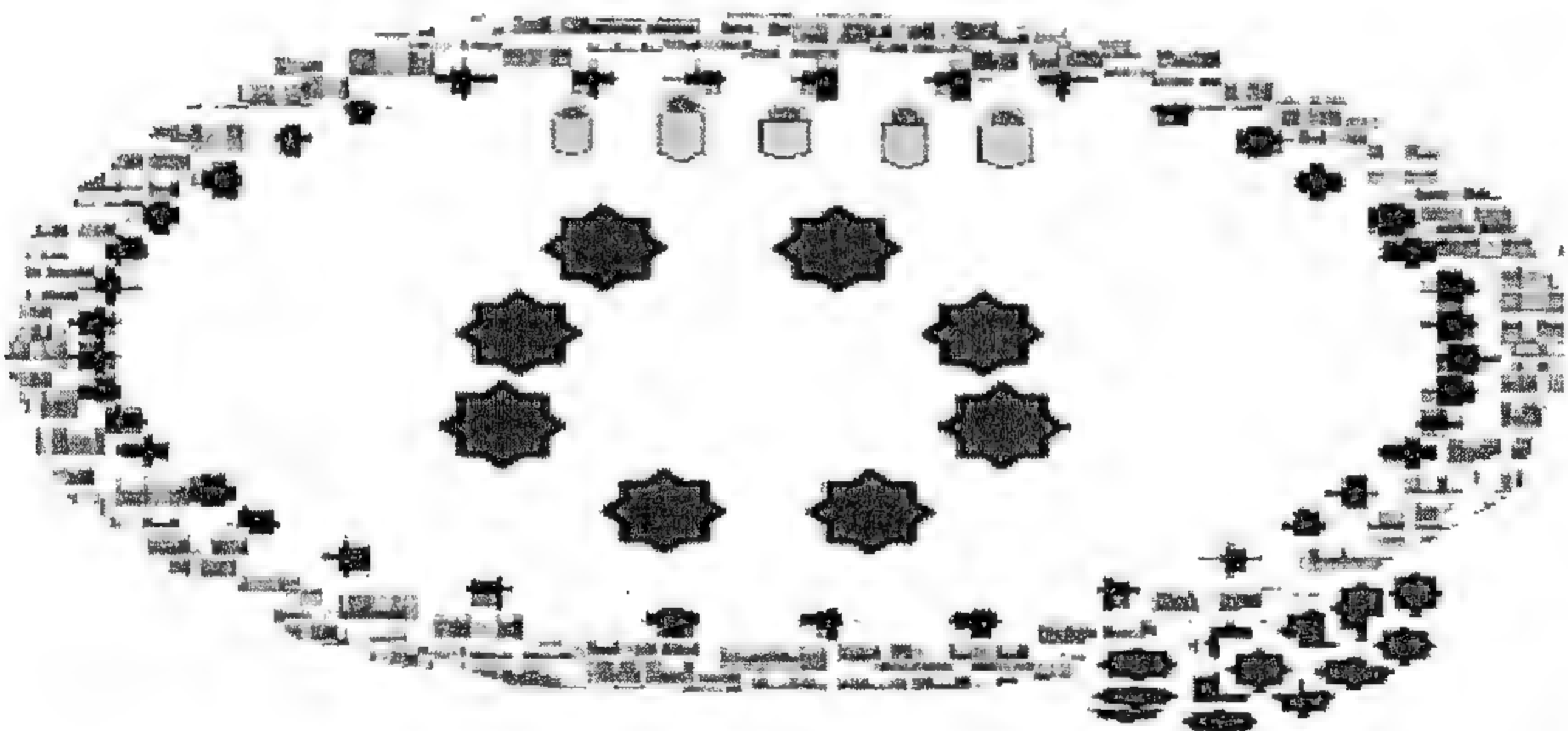


شكل رقم (١١) العازفون بين صفين من المؤدين الرجال والنساء داخل التشكيل العام

في هذا التشكيل نلاحظ تكويناً مختلفاً داخل التشكيل العام، إلا أننا نجد أن العناصر الحركية هي نفسها عند مجتمع بلانة، فانتظام الخطوات في التقدم إلى الأمام ثم إلى الخلف مع الانحناء وتشابك الأيدي، فصفوف الراقصين وتقدمهم في حركة منتظمة، تشبه حركة انتظام وتتابع أمواج النيل، وتشابك الأيدي تعبير عن روح التعاون والحميمية بين أفراد الجماعة، وكذلك حركة رفع اليد إلى أعلى بالتحية (التبشير) هي مستوحاة من جريد النخيل أثناء تحركه، فجاءت حركة التحية رمزاً ونتيجة لتفاعلهم وعشقهم للنخيل.

وكما أسلفنا أن النوبيين عمومًا تأثروا وتفاعلوا مع البيئة المحيطة بهم وخاصة النيل والنخيل، فجاءت جميع حركاتهم دلالة واضحة عن الطبيعة التي يعيشون فيها، مما جعل منطقتي النوبة المصرية والسودانية بمجموعاتها يشكلان منطقة ثقافية واحدة.

وفي تشكيل آخر تؤدي النساء (المؤديات) حركة الدوران بأجسامهن، وتمسكن أيادي بعضهن البعض عن طريق الرسغ والأصابع، وتقفن بأرجحة الأيادي إلى الأمام ثم إلى الخلف بطريقة هادئة، مع انحناء الأكتاف إلى الأمام وبرز منطقة الوسط، مع حركة القدم اليمنى خطوة إلى الأمام ووضعها على الأرض، وجذب القدم اليسرى إليها لتصل بجوار كعب القدم اليمنى، ويقوم المؤدون / المشاركون في الدائرة بالتصفيق، حيث يتناغم التصفيق مع الإيقاع الذي تنتظم معه الحركات، وتزغرد النساء بين حين وآخر، وتقوم النساء (المؤديات) بأداء أرجحة الأيادي، ثم تقفن بحركة التمايل وهي تشبه حركة تمايل المركب، حيث تمددن صدورهن إلى الأمام وتميل رءوسهن للخلف، ثم تضع كل مؤدية إحدى يديها على منطقة الصدر، وتتمايل يمينًا ويسارًا، ثم تتكرر الحركة على التوالي.

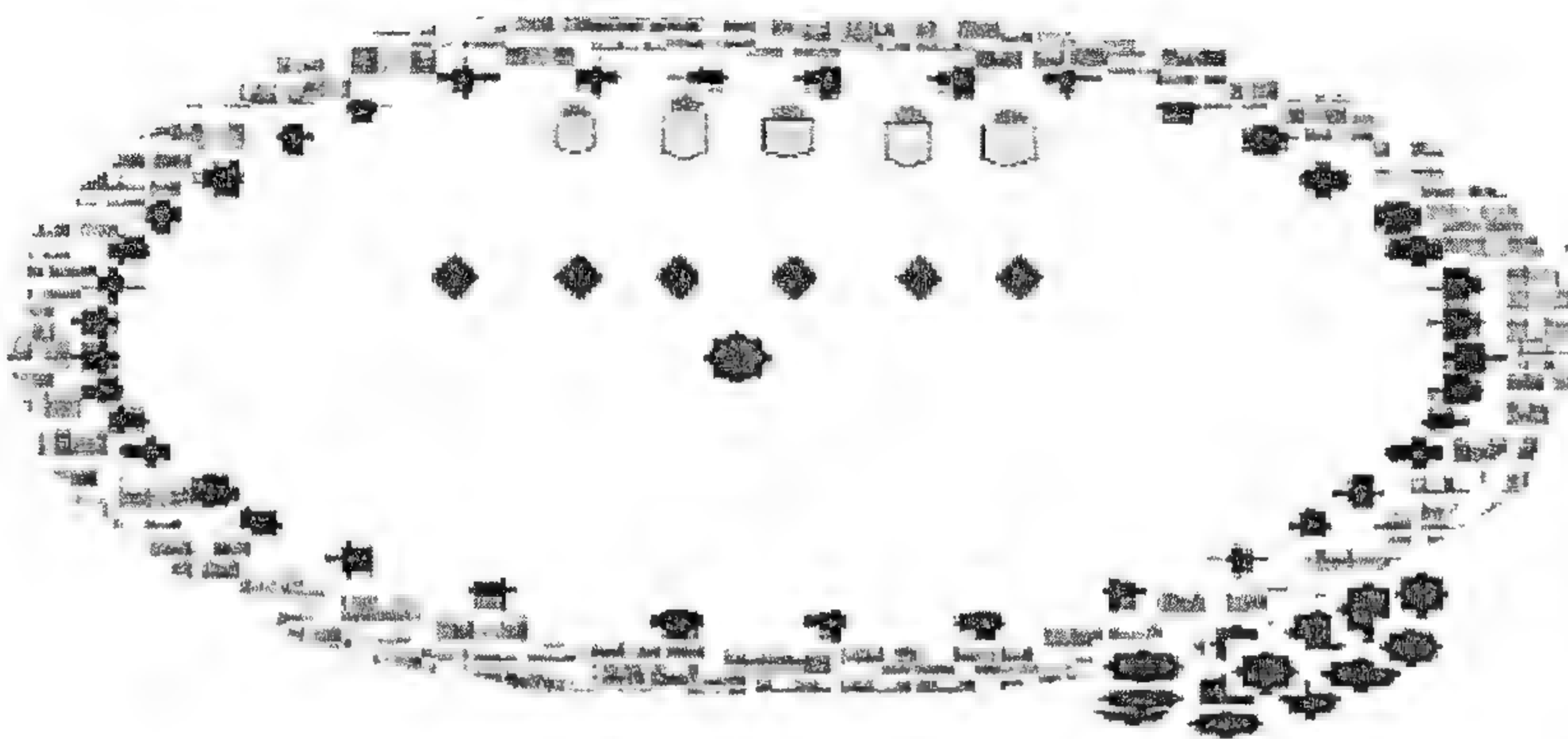


شكل رقم (١٣) تكوين دائرة من النساء داخل التشكيل العام

وكذلك يختلف هذا التشكيل أيضًا في أعداد النساء اللواتي تشاركن في هذا التكوين الفنى لأداء الأراجيد، حيث تتراوح أعدادهن مابين ثمانى إلى عشرة نساء، وهذا يختلف مع نفس هذا التكوين في استعراض الأراجيد في مجتمع بلانة، والذي يتراوح عدد النساء فيه مابين أربع إلى ست نساء، بالإضافة إلى دائرة الرجال التى تدور حولهن، ونلاحظ أيضًا أن كل الحركات التى تقمن بأدائها هى ذات الحركات التى تؤدى في مجتمع بلانة، فهن أيضًا خُصن ذات الظروف البيئية والمعيشية، التى خاضتها نساء مجتمع بلانة، كعشقهن للنيل والنخيل والساقية، ومن ثم جاءت كل هذه العناصر الحركية تحمل نفس الدلالات الرمزية التى تعبر عن تفاعلهن مع البيئة المحيطة بهن، ورغم التغير المكانى أيضًا؛ إلا أن هذه العناصر الحركية ظلت كما هى لم تتغير، فكل الحركات الراقصة، كحركة التمايل والانحناء وأرجحة الأيادى بطريقة ناعمة هادئة، وكذلك انتظام حركة الأقدام، كلها دلالات رمزية تعبر عن إحساسهن بحركة تمايل المركب الشراعى فى النيل، وتتابع انتظام الأمواج الهادئة.

وكذلك يدل تكرار الحركات يمينًا ويسارًا سواء بالتمايل أو الانحناء أو حركات الأيادى أو الأقدام بانتظام بهذه الطريقة، على أن هذه الحركات قد اعتادوا عليها منذ نشأتهم بالفطرة، وأنها أصبحت سلوكًا ونمطًا متكررًا فى احتفالاتهم يؤدونها الجميع، كما تعلموها من الذين سبقوهم.

وفى تشكيل آخر تتبادل الفتيات أداء الرقص فى الحلقة، حيث تدخل إحداهن وتقوم بأداء حركى حيوى أمام أحد الشباب، وهى تُورجح يديها، وتقدم القدم اليمنى إلى الأمام ثم إلى الخلف، ويكشف هذا التشكيل حالة الوجد التى تكنها الفتاة لمن ترقص أمامه فى الصف، فبينما يكون أحد المدعوين مشاركًا فى الصف أثناء الأراجيد، وتدخل من يعجب بها إلى حلقة الرقص، يعرف الجميع ذلك من خلال التفاعل والإشارات الرمزية عبر الحركات والنظرات الحميمة المتبادلة بينهما، حيث يقوم الشاب (المؤدى) أيضًا بأداء ضرب اليد والقدم بمهارة فائقة، وأكثر حيوية عن زملائه المؤدين فى الصف.



شكل رقم (١٤) أداء لإحدى الفتيات

أمام صف من المؤدين الشباب داخل التشكيل العام

ويشير نك كاي إلى ذلك « بأن التعبير الجسدى فى العرض الراقص يحول المعنى والرمز عبر الإشارات الدرامية إلى معنى واقعى له خصوصية وبنية مميزة»، فالجسد هو التعبير الأول فى الأداء الحركى « الرقص» حيث يتحول فى انتقاله من الحياة الطبيعية إلى الاحتفاليات أيا كانت أفراح أو مناسبات مختلفة، إلى طبيعة أخرى مجازية، وتتحول أيضا مختلف اللغات الأخرى من طبيعتها المادية إلى مستويات رمزية مجازية^(١).

وهكذا نجد أن الرقص النوبى بكل حركاته التعبيرية وإيماءاته ذات الدلالات الرمزية، ومدى رشاقة ومهارة المؤدين فى أدائها سواء أكانت فى مجتمع بلانة المصرى أم مجتمع حلفا السودانى، يعكس طبيعة المجتمع النوبى وتكوينه الثقافى؛ حيث ينتشر الرقص الشعبى فى احتفالات الأعراس، والتى يتضح فيها كل مظاهر الإرث الثقافى من المعتقدات والعادات والتقاليد، مؤكدة سمة عمومية المشاركة، فكل أفراد المجتمع يشتركون فى الرقص بصرف النظر عن العمر، أو المكانة الاجتماعية، أو الجنس، وذلك لأن الرقص الشعبى فى مجتمعى البحث يعتبر نشاطا اجتماعيا بقدر ما هو نشاط فنى.

(١) نك كاي، مرجع سابق، ص ٣٣٢.

كما أن الأداء الحركى فى مجتمعى البحث يعتمد على حركات الأيادى والأقدام والجذع والإيماءات والتكوينات والتشكيلات المؤداة بالوراثة، والتى اكتسبها الإنسان النوبى نتيجة التفاعل مع البيئة المحيطة به، وجميعها تعبر عن معانٍ ودلالات رمزية، استطعنا من خلالها أن نكشف معظم السمات والعناصر الثقافية التى تميز بها الإنسان النوبى فى كلا المجتمعين؛ حيث جاءت معظم الحركات مستوحاة من الطبيعة، ومتكيفة مع البيئة التى نشأ فيها، واتضح ذلك فى حركة أرجحة الأيادى التى تشبه حركة مجذاف المراكب، وكذلك حركة رفع اليد بالتحية «التبشير» التى تشبه حركة تمايل جريد النخيل، أو حركة انتظام صفوف المؤدين وتقدمهم إلى الأمام، التى تشبه حركة أمواج النيل، وأيضاً حركة تكوين دوائر المؤدين ودورانها، فهى تشبه تماماً حركة دوران الساقية، وكذلك تشكيل حركة نصف الدائرة التى تشبه شكل الهلال، كما حاولنا الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف فى كلا المجتمعين؛ إلا أن الدراسة توصلت إلى أن العناصر الحركية واحدة فى كلا المجتمعين، وتؤدى بنفس الأداء الحركى، مع بعض الاختلافات البسيطة فى التشكيلات والتكوينات الحركية وأعداد المؤدين وسرعة ونوع الإيقاع.

كما اشتمل الأداء فى استعراض الأراجيد على معظم العناصر الحركية التى كانت تؤدى فى الرقصات التى اندثرت، ولم تتغير وتتأثر هذه العناصر بطبيعة المكان الجديد؛ بل ظلت الجمل الحركية، والمهارات الاستعراضية يؤديها النوبيون بنفس الأداء، مع بعض التغيرات فى التكوينات والتشكيلات التى طرأت عليهم نتيجة دمجهم للرقصات، فأصبحت تؤدى نفس الجمل الحركية مع تغير الإيقاع فيما يطلق عليه النوبيون الأراجيد سواء فى المناسبات الاجتماعية أو الاحتفالات الفنية؛ حيث تقوم الفرق الفنية فى مجتمعى البحث بأداء هذه الرقصات الشعبية على المسارح والأندية ومراكز الشباب، كنوع من الحفاظ على الموروث الشعبى لفنونها، والتعبير عن طبيعة المجتمع النوبى، فيتخذ مصمم

الرقصات نفس حركات الرقص الشعبى المتوارث - الحركات الفطرية - التى تؤدى عمومًا فى احتفالات المجتمع النوبى، ويقوم بإعادة أدائها، ولكن بتقنيات جديدة، وأساليب متنوعة، حيث يتم تناولها بصورة فنية يغلب عليها الطابع الجمالى الذى يظهر سمات وخصائص الرقص النوبى.

كما اتضح من خلال تحليل العناصر الحركية فى الأراجيد طبيعة مجتمعى البحث، بأنه جاء نتاج البيئة المحيطة بهم بكل تنوعها، فالملابس التى يرتدونها، وطريقة ارتدائها، والحلى، والإكسسوارات، وطريقة الجلوس والوقوف والتحية والانحناء والمشي، وطرق التعامل الحياتية المختلفة، كلها نتاج المكونات الأخرى فى البيئة التى تفاعل معها الإنسان النوبى وأعطته سماته الثقافية التى اتضحت فى أدائه الحركى، وبالتالي تشكلت فنون حركية امتزجت وتناغمت مع طبيعة المجتمعين، وميزتهما بسلسلة من العناصر الحركية كشفت بوضوح عن الأنماط الحياتية والمكونات الثقافية لديها.

وعلى هذا فإن فن الأداء الحركى المتمثل فى الرقص الشعبى بمنطقتى البحث يحتوى على حركات ذات دلالات رمزية تعبر عن معانٍ يفهمها جميع أفراد المجتمع، ومن ثم تواصل معها الإنسان النوبى عبر تاريخه، من خلال إدراكه (تأديته) وإعادة إنتاجه (تجسيده شعوريًا)؛ إذ يرتبط فيه التجسيد الخارجى بالتعبير الجسدى، وتصبح خصائص الحركة الأدائية وسيلة اتصال شعورية وطاقة معبرة عن الحياة، ويتضح ذلك من خلال الأداء الحركى فى التشكيلات السابقة، والذى نستخلص منه أن كل الحركات التى تؤدى فى الأراجيد، على الرغم من تلقائيتها وتعلمها بالفطرة؛ إلا أنها تدل على أن الجميع - مؤدون سواء أكانوا رجالاً أو نساءً أو شباباً أو شيوخاً أو أطفالاً - يتمتعون بأداء متميز ومهارة حركية، ويتضح ذلك فى الحركات الجماعية التى تؤدى فى التشكيلات بنفس المستوى.

خاتمة

تُعد منطقة النوبة منذ القدم متعددة الأعراق واللغات والديانات والنشاطات، وهي خصائص جعلت ثقافتها هجينة مركبة ذات سمات ومميزات وملامح أفريقية وعربية، إسلامية ومسيحية، وتحمل دلالات رمزية وصوراً تعبيرية متنوعة، وقد أحدث دخول الهجرات العربية تحولاً كبيراً في الهوية الثقافية لمنطقة النوبة؛ إذ أدى ذلك إلى الانصهار والتلاقى الثقافى والاجتماعى، وترك أثراً بالغاً في كافة الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية، ومن ثم ازدادت التكوينات الثقافية، وسكنت كل قبيلة أو مجموعة في منطقة على جانبى النيل من الشلال الأول (جنوب مصر) وحتى الشلال الخامس (السودان).

وأن الموروث الشعبى في منطقة النوبة جاء نتاج تفاعل طويل مع التيارات الحضارية المختلفة، احتكت بها الحضارة النوبية في مسيرتها الطويلة عبر القرون من ثقافات مختلفة لقدماء المصريين والإغريق والرومان والعرب والأتراك وغيرهم، وتمثلت في أوجه مناحى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخاصة الدينية التى كان لها دور كبير وفعال في تشكيل المعتقدات والإرث الثقافى، والتى بدأت بالعبادات الوثنية حتى دخول الأديان السماوية واعتناقهم المسيحية ثم الإسلام.

وقد ظلت الثقافة النوبية حتى مرحلة ما قبل العرب، تتفاعل بين ثقافتى الزنوج والحاميين من جهة، وما طرأ عليها من مؤثرات خارجية وعلى رأسها الأثر

المصرى من جهة أخرى، حيث أدت تلك العلاقة إلى انتشار الأفكار والمعتقدات والطقوس والعادات والتقاليد، وقد ظهر ذلك في كثير من مظاهر الحياة النوبية في جانبها الثقافى والحضارى، مما لاتزال مشاهد وآثاره باقية في أشكال الأوانى الفخارية، وبناء قصور الملوك، إضافة إلى انتشار المعابد المصرية والرسوم التى تصور حياتهم من أعياد واحتفالات راقصة وطقوس مختلفة، وكذلك انتشار عبادة الآلهة المصرية جنبًا إلى جنب مع بعض الآلهة الوطنية المحلية، كما بقيت الأهرامات وطريقة دفن النوبيين لموتاهم فى البركل، ومروى، وكبوشية، كل هذا كان له أثر ثقافى كبير فى تشكيل ثقافة النوبيين وخاصة الفنون.

وما أن ازدهرت الديانة المسيحية وانتشرت فى منطقة النوبة، حتى صبغت البلاد بكثير من مظاهر ثقافتها، وتمثل ذلك فى تحويل المعابد القديمة إلى كنائس، وتم تشييد الكاتدرائيات التى مُلئت بالزخارف والتقوش القبطية، كما ظهر الأثر البيزنطى فى التحف الفنية التى عُثر عليها هناك، إضافة لقطع الفخار وصور الحيوانات التى ظلت تمثل تقليدًا وطنيًا كان منتشرًا فى مملكة علوة، ومع ذلك بقيت بعض العادات والتقاليد والموروثات الثقافية النوبية الوثنية سائدة فى المجتمع النوبى، حتى تمكن الإسلام فى البلاد وترك الكثير من المؤثرات والمتغيرات التى تركت أثرًا واضحًا لدى النوبيين.

ويعتبر ارتباط الإنسان النوبى بالنيل والنخيل منذ القدم، بمثابة الركيزة التى نشأت وازدهرت عليها أهم الأنماط الثقافية، وهذا يمكن فهمه على ضوء هذه العلاقة التى كوَّنت الكثير من العناصر الثقافية لدى مجتمعى البحث، وأن الممارسات الطقسية التى تناقلوها عبر الأجيال، هى بقايا ممارسات قديمة مستوحاة من البيئة، بالإضافة إلى العناصر الأخرى المكتسبة من الثقافات التى وفدت إلى المنطقة، سواء أكانت عن طريق الحروب أم من خلال الهجرات المختلفة لليونانيين أو الرومانيين أو الأتراك أو العرب، كل هذه العناصر المكتسبة سواء المستوحاة من البيئة، أم المكتسبة من الثقافات الوافدة، تبلورت وكوَّنت العناصر الثقافية لدى الإنسان النوبى.

وقد أدى انتقال القرى النوبية عام ١٩٦٤ — نتيجة غرق القرى النوبية، وإنشاء السد العالى — إلى المناطق الجديدة بكوم أمبو مركز نصر فى مصر، وخشم القربة فى السودان إلى تغير فى التوزيع الإقليمى، وتكتل وتجمع سكان القرية فى أماكن قريبة، وتلاشى انقسامها إلى وحدات إقليمية اجتماعية صغيرة — نجوع — واختفاء التكتل السكانى القرايى.

وفن الأداء الحركى يُعد أحد الفنون التى تعبر عن انفعالات وطاقت الجسد الإنسانى، وقد عبّر الإنسان النوبى عن حياته منذ القدم بهذه الانفعالات عن طريق الأداء الحركى الراقص، فأقام الاحتفالات المختلفة، كاحتفالات الحصاد، والصيد، وفيضان النيل، احتفالات الزواج، والميلاد، والبلوغ، والختان.

وللفنون الحركية المتمثلة فى الرقص الشعبى بصفة خاصة طابعها المتميز للشعوب، مهما تنوعت فيها أساليب الأداء عبر العصور، تبعاً لما يطرأ على المجتمع من تغيرات اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية إلى غير ذلك، ولكن الرقص الشعبى ظل مع غيره من الفنون الشعبية هو الحصيلة الكاملة لثقافة الشعوب على اختلاف الأجيال والثقافة للتعبير عن التراث الشعبى، كما أنه وسيلة مباشرة تصل أبناء المجتمع بعضهم ببعض بربطهم بالماضى ويجعلهم على وعى بالحاضر والمستقبل.

ومن أهم المناسبات التى ارتبط الرقص الشعبى النوبى بها هى مناسبات الزواج، حيث يشترك فيها كل أفراد المجتمع من جميع الأعمار، رجالاً ونساءً، ويمارس فيها المجتمع النوبى كثيراً من عاداته وتقاليده التى تمتزج بكل أوجه الأنشطة المتوارثة المختلفة؛ ولذا فهو يُعد لوناً من ألوان النشاط الاجتماعى، ويتميز بكثرة الأنماط الرمزية، التى تبدو فى الألوان والحركة والأزياء والحلى والأغاني والإيقاع، كما يتضح الفعل الرمزى فى الممارسة الحركية التعبيرية الراقصة؛ الذى يمثل نشاطاً وانفعالاً جماعياً لا شعورياً، وتتسم مجتمعات النوبة

القديمة في مصر والسودان بأنواع كثيرة من الرقصات والإيقاعات المختلفة التي تعتمد على التصفيق بالأيادي وضرب الأقدام بالأرض، وكذلك على الآلات الإيقاعية كالدف (الطار) والنقارة والجريدي، وكالطنبور من الآلات الموسيقية.

ويشتمل الرقص الشعبي في النوبة القديمة - المصرية والسودانية - على أنواع وأشكال عديدة تتسم بالروح الجماعية، وتعدد الحركات سواء التي تؤدي بالأيادي أو الأقدام أو الجذع، كما تتعدد الملابس والحلي والاكسسوارات في الرقصات، وفقاً لتنوع الطقوس الاحتفالية التي تمثل الموروث الشعبي لديهم في شتى مناحي الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية، وأبرزت أشكالاً وأنواعاً من الرقصات مثل: رقصة الوسطانية (الشيلة)، واستعراض الأراجيد، ورقصة فرى، ورقصة بلاجة، ورقصة الكف (الهولي هولي)، ورقصة الكف (التربالة / الكرو)، ورقصة الدرشو (الحوم بي)، وحلقات الذكر، ورقصة السُكى، ورقصة أوللي، ورقصة كرى، رقصة جابودي، ورقصة الكاريج، واحتفال السبوع.

ويعد الرقص "الأراجيد" من أهم الأداءات الحركية التي تؤدي في احتفالات الأعراس في النوبة، وتتميز بالمرح والحيوية، وتؤدي بمصاحبة الأغاني والدفوف في مجتمع بلانة، ويضاف إليهما الطنبور عند مجتمع حلفا، وقد تطور الحال وأضيفت آلات موسيقية حديثة أخرى مثل: الأورج والعود، وتتميز الأراجيد بطابع خاص، حيث يشارك فيها الجميع من أسرتي العروسين، وكل أفراد العائلتين والمقربون والجيران والأصدقاء، وهي مناسبة شاملة للتلاقى، وقد كانت احتفالات الأعراس تستمر عدة أيام، تقدم فيها الرقصات والأغاني وكل ما يتعلق بالمناسبة من ممارسات وطقوس احتفالية راقصة، بداية من احتفال الشيلة «الرقصة الوسطانية» وانتهاءً باحتفال ليلتي الحناء والزفاف بأداء «الأراجيد» متضمنة بعض الرقصات الجماعية الخفيفة المتنوعة مثل: رقصة «بلاجة وفرى».

أما مجتمع حلفا فقد تشكلت أيضاً طبيعة الأداء لمعظم الرقصات ضمن احتفالات الأعراس، ولم تختلف كثيراً عن مجتمع بلانة، إلا في بعض التكوينات والتشكيلات والأعداد، وكذلك بعض الممارسات؛ حيث نجد أن طقوس الحناء للعروس تبدأ قبل احتفالات حناء العريس بيوم، فتذبح الذبائح ويقام حفل عشاء في بيت العروس وتدعى له كل النساء من أقاربها، ثم تبدأ مراسم الحناء.

كما أن هناك أنواعاً عديدة من الرقصات الشعبية منها ما اختفى ولم يعد يمارس كرقصة «الدرشو أو السُكى»، أو رقصات الصيد والحصاد» ومنها ما زال يؤدي إلى الآن وفي جميع المناسبات الاجتماعية، كالأراجيد التي دُمج فيها معظم الحركات والتشكيلات التي كانت موجودة في الرقصات الأخرى، وكذلك مازالت رقصة الكف تمارس حتى الآن، وأيضاً حلقات الذكر، وقد تميز أسلوب الأداء الحركي في الرقص النوبى بالانسيابية والسلاسة والحركة البسيطة والمركبة، والمتغيرة ما بين البطيء والسريع، وإن الرقص الشعبى النوبى لا يتطلب مهارة أدائية كبيرة، ولهذا يسهل للجميع على اختلاف مستوياتهم القيام به وممارسته، وأن الغناء والموسيقى والأزياء والحلى والزينة من أكثر العناصر والفنون الشعبية ارتباطاً بالرقص الشعبى.

وعلى هذا فإن الأداء الحركي - الرقص - عند المجتمع النوبى يشكل ظاهرة ثقافية، تفاعلت في تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البيئة والعادات والتقاليد، والمعتقدات والأنساق الاحتفالية من إيقاع وموسيقى وأغانٍ وملابس وحلى، كل ذلك ترك أثره الواضح في مضامين الرقصات الشعبية عند المجتمع النوبى، وحملت هذه الممارسات الحركية في تفاصيلها ومجملها مضامين ميزت الإنسان النوبى بسلسلة من العناصر الحركية، التي توارثها عبر الأجيال، وجعلته يمتلك طابعاً خاصاً عن بقية المجتمعات الأخرى.

وقد أفرز المجتمع النوبى فرقاً فنية من أبنائه أتقنت هذه الفنون الحركية، ومن ثم أصبحت هذه الفنون الحركية فناً يتطلب مهارات وأداءات خاصة،

وقد عملت هذه الفرق للحفاظ على هذه الفنون الحركية من الضياع، وصبغتها بصبغة فنية، وأصبح لها دور بارز في الحياة الثقافية في مختلف أنحاء العالم.

• وقد توصل الباحث إلى العديد من النتائج أهمها:

١ - أن للفنون الحركية المتمثلة في الرقص الشعبي في مجتمعي البحث أنواعًا عديدة من الرقصات، منها ما اختفى ولم يعد يمارس كرقصة «الدرشو أو السُكي، أو رقصات الصيد والحصاد» ومنها مازال يؤدي إلى الآن وفي جميع المناسبات الاجتماعية، كالأراجيد، ورقصة الكف، وحلقات الذكر.

٢ - أن الممارسات الاحتفالية للفنون الحركية التي كانت تمارس في مجتمع النوبة القديم، والتي اختفى بعضها، استطاع الإنسان النوبي أن يحتفظ بمعظم العناصر الحركية لهذه الرقصات، وتكون منها نسيجًا متمزجًا احتوى على كل هذه العناصر، ونتيجة لذلك نجد أن معظم الرقصات الشعبية في النوبة الجديدة قد انحسرت، وأصبحت تؤدي معظمها في احتفالات الأعراس وبعض المناسبات القومية.

٣ - أن معظم الرقصات الشعبية النوبية قد تم دمجها في رقصتين هما: رقصة (الكف) التي تؤدي في مناطق الكنوز والعرب، واستعراض (الأراجيد) الذي يؤدي في مناطق الفاديجا وعند النوبيين عمومًا.

٤ - أن الأداء الحركي في مجتمعي البحث يعتمد على حركات الأيدي والأقدام والجذع والإيماءات والتكوينات والتشكيلات كلها تؤدي بالتوارث، والتي اكتسبها الإنسان النوبي نتيجة التفاعل مع البيئة المحيطة به.

٥ - أن معظم أداء الحركات الراقصة في مجتمعي البحث يُعبر عن معانٍ ودلالات رمزية، مستوحاة من البيئة، ويكشف عن مدى تفاعل الإنسان النوبي معها، وقد اتضح ذلك من خلال تحليل الباحث الذي توصل فيه إلى:

- أن أداء حركة أرجحة الأيادي تطابق حركة التجديف في مراكب النيل.
- أن أداء حركة رفع اليد بالتحية «التبشير» تُماثل حركة تمايل جريد النخيل.
- أن أداء حركة انتظام صفوف المؤدين وتقدمهم إلى الأمام تماثل حركة انتظام أمواج النيل.
- أن أداء حركة تكوين دوائر المؤدين ودورانها تطابق شكل وحركة دوران الساقية.
- أن أداء تشكيل حركة نصف الدائرة تُماثل شكل الهلال، نتيجة التأثير العربى الإسلامى.
- أن أداء تكوين تشكيلات بالأيدى على هيئة أهرامات أو مثلثات أو صلبان، جاءت نتيجة المؤثرات الفرعونية والقبطية.

٦- أن الأداء الحركى فى استعراض الأراجيد يشتمل على كل العناصر الحركية التى كانت تؤدى فى معظم الرقصات التى اختفت، ولم تتغير وتتأثر هذه العناصر بطبيعة المكان الجديد؛ بل ظلت الجمل الحركية، والمهارات الاستعراضية يؤديها النوبيون بنفس الأداء، مع بعض التغيرات فى التكوينات والتشكيلات التى طرأت عليهم نتيجة دمجهم للرقصات.

٧- كشفت الدراسة من خلال تحليل الباحث للعناصر الحركية فى الأراجيد، عن طبيعة مجتمعى البحث، نتيجة التفاعل مع البيئة المحيطة بهم بكل تعدداتها، فالملابس التى يرتدونها، وطريقة ارتدائها، والحلى، والإكسسوارات، وطريقة الجلوس والوقوف والتحية والانحناء والمشى، وطرق التعامل الحياتية المختلفة، كلها نتاج المكونات الأخرى من البيئة، والتى تفاعل معها الإنسان النوبى وشكلت سماته الثقافية، والتى اتضحت فى أدائه الحركى،

وبالتالى تشكلت فنون حركية امتزجت وتناغمت مع طبيعة المجتمعين، وميزتهما بسلسلة من العناصر الحركية كشفت بوضوح عن الأنماط الحياتية والمكونات الثقافية لديهما.

أن الأداء الحركى فى مجتمعى البحث يتميز بمجموعة من الخصائص الرمزية التى تؤدى دورًا وظيفيًا، وتحتوى على عناصر ثقافية تتمثل فى الآتى:

- أن الأداء الحركى كتعبير رمزى يمثل ظاهرة جمعية.
- أن الأداء الحركى « هو شكل من أشكال التعبير.
- أن الأداء الحركى « يُعد وسيلة فى عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعى.
- أن الأداء الحركى « يُعد وسيلة لتحصيل وتخزين المعرفة.
- أن الأداء الحركى « يُعد وسيلة فعالة فى عمليات الضبط الاجتماعى.
- أن الأداء الحركى « له طابع جمالى.

٩ - كشفت الدراسة عن الفنون الحركية المتمثلة فى الرقص الشعبى أن له وظائف ثقافية تعمل على الحفاظ واستمرار وترسيخ التراث الشعبى للفنون الحركية، بما يحويه من قيم متنوعة المصادر ما بين دينية واجتماعية واقتصادية.

١٠ - أن الفنون الحركية (الرقص الشعبى) وسيلة من وسائل التنشئة الاجتماعية التى تبث القيم و تنقل المعارف والأفكار، وتعمل على استمرارها وبقائها.

١١ - أن للطرق الصوفية فى مجتمعى البحث دورًا ثقافيًا واجتماعيًا كبيرًا، لما تقوم به من إحياء للروح الدينية وحلقات الذكر، وهو ما يعكس أهميتها عند أفراد كلا المجتمعين واستمرار دورها.

١٢ - أن الفنون الحركية (الرقص الشعبى) وسيلة وأسلوب يتبع فى المجتمعين لحفظ النظام

وتحقيق التماسك الاجتماعى، وتحاول أن تطابق سلوك الأفراد مع مجموعة من

القواعد، وذلك من أجل تحقيق الأهداف العامة للمجتمع؛ لذا تعد الفنون الحركية شكلاً من أشكال الضبط الاجتماعي.

١٣ - كشفت الدراسة من خلال مقارنة مجتمعي البحث أن العناصر الحركية واحدة في كلا المجتمعين، وتؤدي بنفس الأداء الحركي، مع بعض الاختلافات البسيطة في التشكيلات والتكوينات الحركية وأعداد المؤدين وسرعة ونوع الإيقاع.

١٤ - كشفت الدراسة عن التغيرات والتطورات التي طرأت على مجتمعي البحث في الأدوات والملابس والحلي والآلات الموسيقية التي تصاحب الرقصات في الوقت الحالي.

١٥ - كشفت الدراسة أن التغير المكاني والبيئي لم يغيرا السمات والعناصر الحركية وأداء الحركات في مجتمعي البحث.

١٦ - أن الحركة لغة غير كلامية يفهمها الجميع عن طريق ما تمثله من إشارات رمزية، وأن للرقص وظيفة رمزية للحقائق الإنسانية التي لا يمكن التعبير عنها لغوياً.

١٧ - أن الفنون الحركية (الرقص الشعبي) تشكل في ضوء الثقافة السائدة للمجتمع.

١٨ - كشفت الدراسة من خلال تحليل الفنون الحركية أن مجتمعي البحث يمثلان منطقة ثقافية واحدة، نظراً لتقارب الحدود المكانية والزمانية، وأن الروابط بين الثقافات الفرعية المنتشرة في هاتين المنطقتين، تشكل دليلاً على تعرض هذا التراث لنفس المؤثرات العامة والتيارات الثقافية.

١٩ - أن احتفالات الأعراس تُظهر جزءاً كبيراً من ثقافة المجتمعين، فهي تُعبر عن الأفكار، والمعتقدات، والعادات والتقاليد، والفنون الحركية، والغنائية، والثقافة المادية المرتبطة بطبيعة الاحتفال وطبيعة احتياجات المجتمع.

٢٠ - أن احتفالات الأعراس ظاهرة فولكلورية، تعمل على المحافظة على الثقافة الشعبية، فيكون الاحتفال بمثابة أداة اتصال جماهيرى تنقل الكثير من الأفكار والقيم من جيل إلى جيل.

٢١ - أن تأدية الفنون الحركية (الرقص الشعبى) أثناء احتفالات الأعراس، وما يصاحبها من فنون أدائية أخرى تشكل أحياناً فرصة كبيرة لتلاقى الجنسين، وإتاحة الفرصة للشباب لاختيار العروس المناسب.

٢٢ - أن الفنون الحركية (الرقص الشعبى) تكتسب أهميتها الكبرى من مساحة انتشارها وتداولها، وما تحمله من أفكار المجتمع و توجهاته.

المراجع والمصادر

أولاً: المراجع العربية

أ- الكتب العربية

- ١ - أحمد أبو زيد، دراسات في الفولكلور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٢.
- ٢ - أحمد حسن جمعة، الحركة في فن الباليه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥.
- ٣ - أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
- ٤ - أحمد زكي، الإخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- ٥ - أحمد علي مرسى، الأغنية الشعبية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤.
- ٦ - مقدمة في الفولكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١.
- ٧ - أسعد سليم شطارة، أنسنة النظم الاجتماعية "تصور لعالم أفضل"، بيروت / لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

- ٨ - السيد أحمد حامد، النوبة الجديدة: دراسة أنثروبولوجية في المجتمع المصري، ط٢، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٤.
- ٩ - أدب توفيق الحكيم، "دراسة في أنثرو بولوجيا مصر"، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠١.
- ١٠ - الطاهر ليب، سوسيولوجيا الثقافة، اللاذقية - سوريا، دار الحوار، ١٩٨٧.
- ١١ - أميرة الديب، أسس بناء القيم الخلقية في مرحلة الطفولة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
- ١٢ - بسطويسى أحمد، أسس ونظريات الحركة، القاهرة، دار الفكر العربى للنشر، ١٩٩٦م.
- ١٣ - حسن الشيخ الفاتح قريب الله، السودان دار الهجرتين الأولى والثانية، الخرطوم / السودان، المؤسسة العامة للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٩٧.
- ١٤ - حسون فريد بدرى، وسامى عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحى، بغداد-العراق، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
- ١٥ - خالد بن عبد الرحمن السالم، الضبط الاجتماعى والتماسك الأسرى، الرياض / السعودية، مطابع الفرزدق التجارية ٢٠٠٠.
- ١٦ - زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٦٤.
- ١٧ - فلسفة الفن فى الفكر العاصر، القاهرة، مكتبة مصر للطباعة، ١٩٦٦.
- ١٨ - سعاد عثمان أحمد، محمد الجوهري، وآخرون، النظرية فى علم الفولكلور، القاهرة، بدون، ٢٠٠٣.

- ١٩ - سعد يوسف، أوراق في قضايا الدراما السودانية، الخرطوم، أروقة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
- ٢٠ - سميح عبد الغفار شعلان، العادات والتقاليد الشعبية " المنهج والنظرية"، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط١، ٢٠٠٧.
- ٢١ - سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧.
- ٢٢ - سلوى على سليم، الإسلام والضبط الاجتماعي، القاهرة، مكتبة وهبة، ١٩٨٥.
- ٢٣ - سوزان السعيد يوسف، المأثورات الشعبية في سيوه، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧.
- ٢٤ - صالح سعد، ميتافيزيقا الحركة « دراسات في الدراما الحركية والرقص»، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب ع ٧٣، ١٩٩٥.
- ٢٥ - طلحة حسام الدين، الميكانيكا الحيوية، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٣.
- ٢٦ - طلعت لطفى، و كمال الزيات، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، القاهرة، دار غريب للطباعة، ١٩٩٩.
- ٢٧ - عادل موسى، محيى الدين صالح، أيام نوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.
- ٢٨ - عبد الله الرشيدان، علم اجتماع التربية. عمان، دار الشروق، ١٩٩٩.
- ٢٩ - عبدالله عبدالرحمن الأمين الضير، العربية في السودان، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ج ١، ١٩٦٧.

- ٣٠- عبد الباسط عبد المعطى، اتجاهات نظرية فى علم الاجتماع، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٤٤، ١٩٨١.
- ٣١- عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٣٢- عبد الرحمن محمد عيسوى، علم النفس الفسيولوجى "دراسة فى تفسير السلوك الانسانى"، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.
- ٣٣- عبد العزيز راغب شاهين، الصراع القبلى والسياسى فى مجتمعات حوض النيل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.
- ٣٤- على زين العايدى، فن صياغة الحلّى الشعبية النوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.
- ٣٥- على عبد الرزاق جلى، الاتجاهات الأساسية فى نظرية علم الاجتماع، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣.
- ٣٦- عيسى الشماس، مدخل إلى علم الانسان "الانثروبولوجيا"، دمشق / سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٤.
- ٣٧- فاديه عمر الجولانى، علم الاجتماع التربوى، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٩٧م.
- ٣٨- فاروق أحمد مصطفى، الموالد "دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠.
- ٣٩- فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبى العجيب، القاهرة. دار الشروق، ١٩٩١.

- ٤٠ - فاروق محمد العادلى، عاطف أمين وصفى، مبادئ الانثروبولوجيا، مدخل اجتماعى ثقافى إلى علم الإنسان، القاهرة، بل برنت للطباعة والتصوير، ٢٠٠٥.
- ٤١ - فاضل الجاف، فيزياء الجسد "مايرهولد... ومسرح الحركة والإيقاع"، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦.
- ٤٢ - فاطمة المصرى، الزار، دراسة نفسية وأنثروبولوجية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- ٤٣ - فتحية محمد إبراهيم وآخرون، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان "الأنثروبولوجيا" الرياض، السعودية، دار المريخ، ١٩٨٨.
- ٤٤ - —، وآخرون، مدخل لدراسة الأنثروبولوجيا المعرفية، السعودية، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢.
- ٤٥ - فكرى أحمد أبو القاسم، سرّة غرب "قرية سودانية"، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة الموحدة، ٢٠٠٥.
- ٤٦ - فوزى العتيل، الفولكلور ماهو، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥.
- ٤٧ - فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، بيروت / لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٠.
- ٤٨ - قبارى محمد إسماعيل، مناهج البحث في علم الاجتماع، مواقف واتجاهات معاصرة، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٢،
- ٤٩ - مازن عبد الهادى أحمد، وآخرون، مبادئ التعلم الحركى، العراق، دار الضياء للطباعة والتصميم، ط ٢، ٢٠١٠.
- ٥٠ - محمد أمين عبد الصمد، وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة

الليبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية،
٢٠١٠..

٥١ - محمد الجوهري، علم الفولكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية،
الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩.

٥٢ - محمد رياض، كوثر عبد الرسول، رحلة في زمان النوبة، القاهرة، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ٢٠١٠.

٥٣ - محمد شحات الخطيب، وآخرون، أصول التربية الإسلامية، الرياض /
السعودية، دار الخريجي للنشر والتوزيع، ١٩٩٥.

٥٤ - محمد شفيق، الإنسان والمجتمع، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث،
١٩٩٧.

٥٥ - محمد صفوح الأخرس، نموذج لاستراتيجية الضبط الاجتماعي في
الدول العربية، الرياض / السعودية، أكاديمية نايف العربية للعلوم
الأمنية، ١٩٩٧.

٥٦ - محمد عبده محجوب، طرق ومناهج البحث السوسيوانثروبولوجي،
الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥.

٥٧ - محمد علي محمد، علم الاجتماع والمنهج العلمي، دراسة في طرائق البحث
وأساليبه، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٦.

٥٨ - محمد عوض، السودان الشالي " سكانه وقبائله، القاهرة، لجنة التأليف
والترجمة والنشر، ط ٢، ١٩٥٦.

٥٩ - محمد فتحي متولى يوسف، استلهام التراث الشعبي في المسرح السوداني،
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

- ٦٠ - مصطفى محمد عبد القادر، عادات الزواج في بلاد النوبة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ٢٠١٣.
- ٦١ - مصطفى محمد مسعد، (تحقيق) المكتبة السودانية العربية، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، ١٩٧٢.
- ٦٢ - منيب إبراهيم فقير، صفحات من تاريخ وادي حلفا، الخرطوم، دار أس. ام للنشر، ٢٠٠١.
- ٦٣ - نبيل محمد توفيق السمالوطي، الدين والبناء الاجتماعي، جدة / السعودية، دار الشروق، الجزء الأول، ١٩٨١.
- ٦٤ - نعوم شقير، جغرافية تاريخ السودان، الخرطوم، دار عزة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

ب- الكتب المترجمة

- ٦٥ - إدوارد ج. موراي، الدافعية والانفعال، ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٨.
- ٦٦ - الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.
- ٦٧ - إيان كريب، النظرية الاجتماعية من باسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٤٤، ١٩٩٩.
- ٦٨ - إيفانز بريشارد "مدخل لدراسة المجتمع"، المفهومات، ترجمة: أحمد أبو زيد / القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر / ج ١، ط ٢، ١٩٦٦.
- ٦٩ - جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكرا عبد الحميد،

مراجعة محمد عناني، الكويت، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٠٠٠، ٢٥٨.

٧٠ - جورج ريتزر، قراءات معاصرة في نظرية علم الاجتماع، ترجمة: مصطفى
خلف عبد الجواد، مراجعة وتقديم: محمد الجوهري، القاهرة، مطبوعات
مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، ٢٠٠٢.

٧١ - جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة: عبد النور الخرافي، الكويت، عالم
المعرفة، ٢٠٠٨.

٧٢ - جون كنيدي، طقوس الحياة في بلاد النوبة، دراسة في التغير الثقافي،
ترجمة: أحمد سوكارنو عبد حافظ، الخرطوم، شركة مطابع السودان،
بدون.

٧٣ - جون لويس بوركهارت، رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان،
ترجمة: فؤاد أندراوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة ميراث
الترجمة، عدد ١٠٤٤، ٢٠٠٧.

٧٤ - جون هامرتن، تاريخ العالم، ترجمة: وزارة المعارف، القاهرة، مكتبة
النهضة المصرية، مطبعة مصر، ١٩٤٨.

٧٥ - جيرد هوخموث، الميكانيكا الحيوية وطرق البحث العلمي للحركة
الرياضية، ترجمة: كمال عبد الحميد، القاهرة، دار المعارف، ط ٣،
١٩٧٨.

٧٦ - ديفيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب
صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،
١٩٩٧.

- ٧٧- رولان دورون، فرانسوا بارو، موسوعة علم النفس، ترجمة فؤاد شاهين، بيروت، دار عويدات للنشر والطباعة، م ١، ١٩٩٧.
- ٧٨- ريتشارد دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم: محمد الجوهري، وحسن الشامي، السعودية، دار مركز حمد الجاسر الثقافي، ٢٠٠٧.
- ٧٩- شارلز روبرت داروين، التعبير عن العواطف عند الانسان والحيوان، ترجمة: محمد عبد الستار الشخلى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠.
- ٨٠- شيلدون تشينى، المسرح فى ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣.
- ٨١- فان دالين، ديو بولدب، تاريخ التربية البدنية، مراجعة وتقديم محمد علي حافظ، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠.
- ٨٢- كارل جوستاف يونج، علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.
- ٨٣- كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة: منى البحر، نجيب الحصادى، القاهرة، دار العين للنشر، ٢٠٠٩.
- ٨٤- كليفورد جيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوى، بيروت- لبنان: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٩.
- ٨٥- ليندا دافيدوف، مدخل إلى علم النفس، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢.
- ٨٦- مارفن كارلسون، فن الأداء، ترجمة منى سلام، مراجعة نبيل راغب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، ٢٠١٠.

٨٧ - مارفن هاريس، الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة: السيد حامد، وآخرين، القاهرة، دار الثقافة العربية ط ٣، ٢٠٠٦.

٨٨ - مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، ترجمة: على سيد الصاوي، مراجعة الفاروق زكى يونس، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٢٣، ١٩٩٧.

٨٩ - نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

٩٠ - يولاند جاكوبى، علم النفس اليونجى، ترجمة: ندره اليازجى، دمشق / سوريا، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣.

ج — الطبقات الإلكترونية

٩١ - زينب المعادى، الجسد الأنثوى وحلم التنمية "قراءة فى التصورات عن الجسد الأنثوى بمنطقة الشاوية"، المغرب، نشر الكترونى، ٢٠٠٤.

٩٢ - شريف بهادر، فن الرسم و الحركة التعبيرية عند القدماء المصريين، القاهرة، أكاديمية الفنون، "مقال"، نشر الكترونى، Egypt. Arts academy، ٢٠١٠.

٩٣ - محمد محمد عبد العزيز ضيف، علم الحركة، السعودية، إصدارات جامعة الملك سعود، كلية التربية (نشر الكترونى)، ٢٠٠٩.

٩٤ - محمد محمود الصياد، محمد عبد الغنى سعودى، السودان "دراسة فى الوضع الطبيعى والكيان البشرى والبناء الاقتصادى"، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ١٩٦٦.

د- المعاجم والموسوعات

- ٩٥ - إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، بيروت - لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.
- ٩٦ - إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري، حسن الشامي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩.
- ٩٧ - سعاد علي شعبان، الموسوعة الأفريقية، الثقافة الأفريقية، المجلد الرابع " الأنثروبولوجيا"، القاهرة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، ١٩٩٧.
- ٩٨ - عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
- ٩٩ - المعجم الوجيز، القاهرة، طبعة خاصة بوزارة التعليم المصرية، ١٩٩٤.
- ١٠٠ - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ج ١، ١٩٩٩.
- ١٠١ - محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي " الثقافة المادية"، ج ٦، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢.

هـ- الرسائل الجامعية

- ١٠٢ - آمال النور حامد، الإعياء والانفعالات المصاحبة له في طقوس الزار وعلاقتها بالترويح النفسي بالخرطوم، رسالة ماجستير "غير منشورة"، جامعة الفاتح، كلية العلوم الاجتماعية طرابلس، ١٩٩٧.
- ١٠٣ - بهية محمد محمود البدن، دراسة التعبير الحركي في مجال الفكر الديني عند قدماء المصريين، رسالة ماجستير "غير منشورة"، جامعة الإسكندرية، المعهد العالي للتربية البدنية، الإسكندرية، ١٩٧٣.

١٠٤ - زينب جمال حسن على، التغير الحضارى فى المجتمع النوبى الجديد
بخشم القرية " دراسة أنثروبولوجية عن المرأة النوبية "، رسالة ماجستير
غير منشورة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، قسم
الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٨٤.

١٠٥ - فاروق عبد الجواد شويقة، النوبة المصرية: دراسة فى تفاعل الإنسان
والبيئة، رسالة دكتوراة غير منشورة " جامعة القاهرة، معهد البحوث
والدراسات الإفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٧٣.

١٠٦ - نجوى محمد محمد رمضان، دراسة تحليلية لبعض الفنون الشعبية
المرتبطة بالرقص الشعبى فى بلاد النوبة، رسالة دكتوراه " غير منشورة "،
جامعة طنطا، كلية التربية الرياضية - " التمرينات والجمباز والتعبير الحركى
"، طنطا، ١٩٩٦.

١٠٧ - هانى على أبو جعفر، الرقص الشعبى النوبى، رسالة ماجستير "غير
منشورة"، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للبالية، القاهرة، ١٩٨٧.

و- المنشورات الرسمية والحكومية

١٠٨ - المركز القومى للمعلومات الصحية، التقرير الإحصائى الصحى
السنوى، السودان، وزارة الصحة الاتحادية، ٢٠١١.

١٠٩ - مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ - قطاع
السكان، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٠ - ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ - قطاع التعليم العام، إدارة
الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١١ - -----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ - قطاع التعليم الأزهرى،
إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٢ - ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ - قطاع الصحة، إدارة الإحصاء،
محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٣ - ----، الدليل الإحصائي ٢٠١٢ - قطاع التضامن الاجتماعي، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٤ - ----، الدليل الإحصائي ٢٠١٢ - قطاع الشباب والرياضة، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٥ - ----، الدليل الإحصائي ٢٠١٢ - قطاع الأوقاف، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٦ - ----، الدليل الإحصائي ٢٠١٢ - قطاع الزراعة، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٧ - مؤسسة حلفا الجديدة الزراعية، التقرير السنوي، السودان، يوليو ١٩٧٨.

ز - المجلات والدوريات العلمية

١١٨ - جواد الزيدى، فعل الجسد: من سجن الروح إلى نظرية الاتصال، جريدة الاتحاد، أبو ظبي، ١٤ - ٦ - ٢٠٠٥.

١١٩ - حافظ الاسود، المدخل الرمزي لدراسات المجتمع، مجلة كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، الدوحة، العدد الرابع عشر، ١٩٩١.

١٢٠ - حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، لندن، جريدة العرب الدولية، ٢٦ - ٧ - ٢٠٠٧.

١٢١ - حسنى إبراهيم عبد العظيم، الجسد والسلطة والمعرفة "دراسة تحليلية لإسهام ميشيل فوكو في تأسيس سوسيولوجيا الجسد"، مجلة كلية الآداب - جامعة بنى سويف، ع ١٢، ج ٢، بنى سويف، إبريل ٢٠٠٨.

١٢٢ - صفوت كمال، أفرح النوبة، القاهرة، مجلة الفنون الشعبية، يناير، ١٩٦٥.

١٢٣ - عبد الحميد يونس، الفولكلور والميثولوجيا، الكويت، مجلة عالم الفكر، م٣، ع١، ١٩٧٢.

١٢٤ - عونى كرومى، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٠، سوريا، مطابع وزارة الثقافة، ١٩٩٤.

١٢٥ - محمد فؤاد على، الموسيقى والغناء والرقص فى مصر القديمة، المجلة العربية، العدد ٤٤٣، الرياض / السعودية، ١٣٠٢٠.

ثانيًا: المراجع الإنجليزية

1. Bell, H.,»Rigation by Gravity from the River Atbara» part I, Khartoum, unv, 1965.
2. Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures: Selected Essays, New York, Basic Books, 1973.
3. John Freidl, Anthropology, Harper and Row Publishers, New York, 1977.
4. Loenhoff, J. «The negation of the body»: a Problem of communication theory, Body & Society, SAGE Publications, London, 1997.
5. Lois Ellfeldt and Eleanor Mctheny, 'Movement and Learning: Development of a general theory' Research Quarterly, 2, 1958.
6. Lyon, M «The material body, Social process and emotion «: Techniques of the body revisited, Body & Society, 1997.
7. Melvin Ember, David Levinson, " Encyclopedia of Cultural Anthropology" New York, Henry Holt and Company, Volume 1, 1996.
8. Milner M, 'The Role of Illusion in Simple Formation' In:

- New Directions in Psycho-analysis, New York: basic Books. 1952.
9. Paul Ekman, 'Biological and Cultural Contribution to Facial Movement ', in: Blacking (ed.), The Anthropology of the Body, New York: Academic Press, 1977.
 10. Ralph Linton, «The Cultural back ground of Personality », New York, Appleton -Century – Company incorporated, 1945.
 11. Richard Scheshner, common areas between the theory of performance, and the social sciences, Drama Review, New York, 1973.
 12. Shilling, K. "The embodied foundations of social theory», In Ritzer, G. & Smart, B. (Eds.) Handbook of social theory, Sage publications, London, 2001.
 13. Turner, B. ' Regulating bodies ': Essays in medical sociology, Rout ledge, London and New York, 1992.
 14. -----, "The Cambridge dictionary of sociology ", Cambridge University, 2006.
 15. Whyte, A. "A Guideline for Field studies in environmental perception," UNESCO, Paris, 1977.
 16. Winnicott D.W. "Mirror-role of mother and family in child development" in: Playing and Reality, New York, Basic Books, 1971
 17. ----- "Mind and its relation to psyche-soma" in: Through Pediatrics to Psycho-Analysis, New York, Basic Books, 1975

ثالثا: المواقع الإلكترونية

١. المركز القومي للمعلومات الصحية، التقرير الإحصائي الصحي السنوي، ٢٠١١، وزارة الصحة الاتحادية، www.fmoh.gov.sd
٢. فن ومعلومه: الرقص على الموسيقى وعزف الناي.

٣. معهد العلوم و تقنيات النشاطات البدنية والرياضية ” البيو ميكانيك ” و علم الحركة.
٤. موسوعة السودان الرقمية، النيل في المعتقدات الشعبية.
٥. مؤشرات القياس، قطاع التعليم العام، سبتمبر ٢٠٠٨، www.moe.gov.sd
٦. ويكيبيديا الموسوعة الحرة.
٧. www.ahewar.org
٨. www.alzakera.eu
٩. www.Ana.sudani.Net
١٠. www.anthropology.unc.edu
١١. [/www.arabi.im](http://www.arabi.im)
١٢. www.arkamani.org/vol_1/_archaeology-vol_1_cuch_or-nubia.htm
١٣. www.elwaha.alafdal.net
١٤. www.britannica.com/Sudan/The-kingdom-of-Kush
١٥. [www.cbs.gov.sd/sites/default/files/Publications/Priority Result](http://www.cbs.gov.sd/sites/default/files/Publications/Priority%20Result)
١٦. com.www.istaps.yooV
١٧. [/www.jablah.org](http://www.jablah.org)
١٨. www.industry.gov.sd
١٩. www.marefa.org

www.mominoun.com /arabic	.٢٠
www.nubianarchive.org	.٢١
www.nubamuseum.gov.eg	.٢٢
WWW.River Nile MuʿtqdatShaʿbiah	.٢٣
www.Sudan Digital Encyclopedia	.٢٤
WWW. – sudanway.sd /geography	.٢٥
www.theairdb.com /airport /NHF	.٢٦
.www.Wadi Halfaa.com	.٢٧
WWW. wikipedia.org /wiki	.٢٨

الكاتب في سطور

الاسم: محبى عبد الحى.

مكان الميلاد: القاهرة.

المؤهل والدرجة العلمية: — ليسانس آداب [جامعة عين شمس].

— دبلوم الدراسات العليا المعهد العالى للنقد الفنى [أكاديمية الفنون].

— دبلوم انثروبولوجيا (معهد الدراسات والبحوث الإفريقية / جامعة القاهرة).

— (Master) ماجستير الأنثروبولوجيا الثقافية (معهد الدراسات والبحوث الإفريقية / جامعة القاهرة ٢٠١٣م).

— (PH.D candidate) مرشح دكتوراة فى فلسفة الأنثروبولوجيا

الثقافية (معهد الدراسات والبحوث الإفريقية / جامعة القاهرة).

الوظائف الإشرافية: — شغل وظيفة رئيس قسم التحرير والتصحيح بالإدارة العامة للنشر بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام

٢٠٠١م.

- مدير تحرير سلسلة روائع الإبداع العالمى من ٢٠٠١م
- الإشراف العام على الإدارة العامة للمشروعات الثقافية
بالمهئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠١٢م.
- رئيس تحرير سلسلة تراث المسرح عام ٢٠١٢م.
- الأنشطة الثقافية: - عضو اتحاد كتاب مصر.
- عضو نقابة المهن التمثيلية.
- عضو لجنة النشر باتحاد كتاب مصر منذ عام ٢٠٠٤م، وحتى
عام ٢٠١٠م.
- عضو لجنة الحريات باتحاد كتاب مصر ٢٠١٤م.
- عمل نائباً فى معرض القاهرة الدولى للكتاب للإشراف
الثقافى والفنى منذ عام ١٩٩٠م.
- عمل مشرفاً على الأنشطة الفنية بمعرض القاهرة الدولى للكتاب
منذ عام ١٩٩٧م.
- شارك دورة حماية حقوق الملكية الفكرية ٢٠٠٦م،
وكذلك عام ٢٠٠٨م (المجلس الأعلى للثقافة)
الإدارة العامة للتأريخ بوزارة الثقافة.
- شارك عضوًا فى مجلس إدارة الجمعية المصرية لهواة المسرح.
- شارك عضوًا فى اللجنة العليا للثقافة بالمهئة المصرية العامة للكتاب.
- شارك عضوًا فى لجنة التحكيم فى مهرجان على أحمد باكثير عام
٢٠٠٤م.

— شارك مديرًا للندوات ضمن احتفالات مهرجان الاتحاد العام للعمال.

وأيضاً مديرًا لتحرير نشرة المهرجان عام ١٩٩٧ م.

— شارك في احتفالية نجيب محفوظ مشرفاً فنياً بمعرض الكتاب الدولي عام ٢٠٠٢ م.

— شارك بمنتدى القلعة الدولي الأول والثاني لهيئة الكتاب مشرفاً فنياً عام ٢٠٠٢، ٢٠٠٣ م.

— شارك في مؤتمر الملكية الفكرية بين الواقع والمأمول (اتحاد كتاب مصر - ٢٠١٤ م).

— شارك في المؤتمر الثقافي الفنى الدورة الأولى (أفريقيا في قلب مصر المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - ٢٠١٤).

— شارك محاضراً في دورة التراث اللامادى (القاهرة التاريخية) وزارة الآثار ٢٠١٤ م.

— شارك في مؤتمر شبرا الخيمة الأدبى الأول بالمبحث « دور المسرح فى تشكيل القيم المجتمعية ٢٠١٥ ».

أولاً الإنتاج الثقافى: —

• لم الشمل [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ م

• القبيلة [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ م

• أودية السادة [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ م

- وطن الغرباء [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ م
- معًا بلا حدود [رواية] سلسلة إشرافات جديدة ٢٠٠١ م
- فارس الأحلام [مسرحية] دراما استعراضية للأطفال ٢٠٠٢ م
- الظلال [مسرحية] سلسلة اتحاد الكتاب ٢٠٠٦ م
- التراتير [مجموعة مسرحيات] الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١١ م
- تحت الطبع

- تطور التراجيديا اليونانية وتأثيرها على العرض المسرحي (دراسة نقدية).
- مسرح يوربيديس وأثره في الحركة النقدية (دراسة نقدية).
- حبهان والبلياتشو بهلوان (مسرحية).

ثانيًا الأبحاث: —

- فن الأداء الحركي في مجتمع النوبة بالسودان (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية) (مؤتمر أفريقيا الأول / المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية / المجلس الأعلى للثقافة).
- الملكية الفكرية وحقوق المؤلف بين النشر الورقي والإلكتروني [مؤتمر الملكية الفكرية بين الواقع والمأمول - اتحاد كتاب مصر « لجنة الحريات »]
- دور المسرح في تشكيل القيم المجتمعية (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية) [مؤتمر شبرا الخيمة الأدبي الأول]
- أثر التنمية على المستوى المعيشي في جنوب أفريقيا (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية).

- الاحتفالات الشعبية والأعياد في السودان (دراسة أنثروبولوجية في العادات والتقاليد).
- العلاقة بين السلطة والقوة (دراسة في الأنثروبولوجيا السياسية).
- الأنظمة الاقتصادية عند الدنكا (دراسة في الأنثروبولوجيا الاقتصادية).
- الهجرات العربية وآثارها الثقافية في المجتمع السوداني (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية) (مؤتمر أفريقيا الأول / المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية / المجلس الأعلى للثقافة).
- أمراض المياه في دول حوض النيل (دراسة في الأنثروبولوجيا الإيكولوجية).
- الصراع اللغوي والعولمة وأثرهما في اللغة العربية (دراسة في الأنثروبولوجيا اللغوية).
- تكيف قبيلة البشارية بين الثقافة والبيئة الطبيعية (الحياة البدوية والممارسات الشعبية وأنماط المرض والصحة)
- العوامل الثقافية والاجتماعية وأثرها على أنماط الصحة والمرض في مصر.
- أثر الفولكلور على فنون الأداء في السودان (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية).
- النيل وإنسان ما قبل التاريخ (إنسان العصر الحجري الحديث في مصر والنوبة). (أنثروبولوجيا ما قبل التاريخ).
- توظيف التراث الشعبي في المسرح الإفريقي « الموت وفارس الملك نموذجاً تطبيقياً » (دراسة في أنثروبولوجيا المسرح)

- جماليات التلقى في المسرح الشعبى السودانى (دراسة فى أنثروبولوجيا المسرح).
- دور السينما فى تشكيل القيم الأخلاقية فى المجتمع المصرى (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية).
- شعب النوير « من الشعوب والقبائل » (رؤية أنثروبولوجية).
- دير سانت كاترين " من مواقع التراث العالمى " (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية).

ثالثاً الأعمال الفنية:

شارك فى العديد من الأعمال الفنية ممثلاً ومخرجاً فى قطاعات الدولة المختلفة سواء فى الفيديو أو السينما أو الإذاعة أو المسرح.

١. الأعمال التلفزيونية: (فى مجال التمثيل)

- مسلسل الإمام أبو حنيفة شخصية (ثعلبة) إخراج / حسام الدين مصطفى .
- مسلسل ملكة من الجنوب شخصية (الشاعر بن الحارث) إخراج / أحمد طنطاوى .
- مسلسل حارة الطبلأوى شخصية (رئيس المباحث) إخراج / محمد عبد العزيز .
- مسلسل ناصر شخصية (حسن إبراهيم) إخراج باسل الخطيب .
- مسلسل بنت من الزمن ده شخصية (عبد الصمد) إخراج / سامى محمد على .
- مسلسل صرخة أنثى شخصية (ثروت) إخراج / رائد لبيب .

- مسلسل بعد الطوفان شخصية (أبو زيد) إخراج / د. محمد كامل القليوبي.
- مسلسل أحلام سليمان شخصية (الطب) إخراج / إبراهيم الشوادي.
- مسلسل وبقيت الذكريات شخصية (الطبيب) إخراج / علاء كامل.
- مسلسل علماء على طاولة الشطرنج ش (المدرس) إخراج / حمدي الأبراشي.

- مسلسل على باب مصر شخصية (الرجل) إخراج / هاني إسماعيل.
- مسلسل المرأة في الإسلام شخصية (ابن الناظر) إخراج / توفيق حمزة.
- مسلسل المسحراتي شخصيات مختلفة إخراج / يحيى زكريا.
- مسلسل الهروب من الغرب شخصية (عونى) إخراج خيرى بشارة.
- مسلسل سقوط الخلافة شخصية (جاويد) إخراج / محمد عزيزية.
- مسلسل ريش نعام شخصية (كابتن عامر) إخراج / خيرى بشارة.
- مسلسل منتهى العشق شخصية (رأفت) إخراج / محمد النجار.

• (السهرات الدرامية)

- سهرة بصمة في الظلام شخصية (فوزى) إخراج / حسين حامد.
- سهرة شموع الحب شخصية (الشناوى) إخراج / مريم الجزايرلى.
- سهرة الصحوة شخصية (مسعد) إخراج / ياسر زاهر.
- سهرة فى حاجة غلط شخصية (الحلاق) إخراج / يحيى زكريا.

• (البرامج الدرامية)

- برنامج بين الناس شخصيات مختلفة إخراج / عبد الحكيم التونسي.

— برنامج اتعلم اتنور شخصيات مختلفة إخراج / على العسال

(مسلسلات الأطفال)

— مسلسل مدينة الأبواب المسحورة شخصية (الشاطر حسن) إخراج / محمد عبد النبي.

— مسلسل التحدى شخصيات مختلفة إخراج / عبد الهادى طه.

— مسلسل الف نهار ونهار شخصية (حور رع) إخراج / يحيى زكريا.

— مسلسل عباقره العرب شخصيات مختلفة إخراج / أمجد أبو طالب.

— مسلسل قلب القمر شخصيات مختلفة إخراج / محمود إبراهيم.

— مسلسل نوار وهزاز شخصية (قراقوش) إخراج / يحيى زكريا.

— مسلسل الشبكة المسحورة شخصيات مختلفة إخراج / أيمن عيسى.

— مسلسل يناعى الهدى شخصية (خالد بن الوليد) إخراج / زكريا يوسف.

— مسلسل بدر البدور شخصية (زهدى) إخراج / صلاح عبد الدايم.

— مسلسل لوشان شخصية (صادق) إخراج / رأفت عبد السميع.

— مسلسل تيجان الذهب شخصيات مختلفة إخراج / إنعام الجريتلى.

— مسلسل آخر نكته شخصية (سالم) إخراج / يحيى زكريا.

— مسلسل الأرض الطيبة شخصية (الضابط) إخراج / محمود حنفى.

— مسلسل صلاح الدين شخصية (شهاب الدين) إخراج / أيمن عيسى.

— مسلسل يعيش ياميش شخصيات مختلفة إخراج / يحيى زكريا.

— مسلسل الوحدة الوطنية شخصية (إبراهيم) إخراج / محمود حنفى .

• (الأعمال السينمائية)

— فيلم احنا ولاد النهاردة شخصية (الأكورديونجى) إخراج / سيد طنطاوى .

— شارك فى العديد من الأفلام التسجيلية مثل (إيزادورا — عيون الشمس — الجامعة) .

٢ — الأعمال الإذاعية: —

— شارك فى العديد من المسلسلات والبرامج الدرامية للبرنامج العام والبرنامج الثقافى (سهرات ثقافية للمخرج / رمزى مجاهد / احمد سليم / فاطمة إبراهيم) والبرنامج الثانى وإذاعة فلسطين (أطفال الغد) للمخرج / إبراهيم بعلوشة وكذلك استوديوهات الدوبلاج للمسلسلات للمخرج محمد الشال وغيره من المخرجين فى المسلسلات الإذاعية مثل: مسلسل حدائق الشيطان للمخرج / على عبد العال .

٣ — الأعمال المسرحية: —

• (فى مجال التمثيل)

— مسرحية مكبث إخراج / شاكى عبد اللطيف (المسرح القومى) .

— مسرحية حكمت هانم ألماظ إخراج / محمد عمر (المسرح القومى) .

— مسرحية رجل من هرية رزنة إخراج / عبد الغفار عودة (السامر / قصور الثقافة) .

— مسرحية المسحراتى الأصيل إخراج / عمرو دواره (المسرح العائم) .

— مسرحية الأغانى ع الموانىء « / « « (مسرح الفردوس) .

— مسرحية أروقة الموت الواحد إخراج / محمد الشناوى (قصور الثقافة).

— مسرحية الأستاذ كليونوف إخراج / محمد عزت (المركز الثقافى الروسى).

— مسرحية مازلت فلسطينًا إخراج / عبد الفتاح جابر (الشباب والرياضة).

— مسرحية ليلة صاخبة جدًا إخراج / د. هناء عبد الفتاح (مركز الهناجر للفنون).

• (فى مجال المخرج المساعد)

— أوبريت مصر البنائين إخراج / محمد فاضل.

— أوبريت هلال مصر إخراج / محمد فاضل.

— أوبريت ليلة من الف ليلة إخراج / كرم مطاوع.

— مسرحية عودة الأرض إخراج / كرم مطاوع.

— مسرحية جان دارك إخراج / عمرو دواره.

— مسرحية المسحراتى الأصيل إخراج عمرو دواره.

— شارك فى العديد من المسرحيات سواء على مستوى المساعدة أو التنفيذ فى معظم المسارح وقصور الثقافة والمراكز الثقافية المختلفة والمؤسسات والجمعيات المسرحية.

• (فى مجال الإخراج)

— مسرحية الأستاذ تأليف: سعد الدين وهبه.

— مسرحية المهرج تأليف: محمد الماغوط.

— مسرحية الموت يحكم المدينة تأليف: د. عبد الغفار مكاوى.

— مسرحية العالم تحت الأرض تأليف: على أبو سالم.

— مسرحية الفراير تأليف: يوسف إدريس.

— مسرحية شقلمبان تأليف: سعيد حجاج.

— مسرحية هرديس الزمار تأليف: ألفريد فرج.

وغيرها من الأعمال المسرحية المهمة التى شاركت فى المسابقات والاحتفالات والمناسبات المختلفة لأعمال كبار الكتاب المصريين والعرب والأجانب أمثال: سعد الله ونوس وممدوح عدوان وعلى سالم وتوفيق الحكيم وسعد الدين وهبه ويونسكو وصمويل بيكيت وشكسبير وبريخت وبرانديلو وموليير وغيرهم من الكتاب الذين أثروا الحركة المسرحية فى العالم.

— له كتاباته الدائمة فى وسائل الإعلام المقروءة فى مصر والوطن العربى بالإضافة إلى ممارسته النقدية فى مجال المسرح.

— مشارك فى لجان الفحص المختلفة فى مجال القصة والرواية والشعر والمسرح والنقد الأدبى والفنى.

— مشارك فى لجان التحكيم للعروض المسرحية فى كثير من المؤسسات والجمعيات المسرحية والمراكز الثقافية.. ولجان المشاهدة للمسرح.

— حصل على العديد من الجوائز الأدبية والفنية بالمراكز الثقافية، وله دوره الواضح بإسهاماته الأدبية والفكرية فى مجال الندوات الثقافية باتحاد كتاب مصر ومعرض الكتاب والجمعيات والمؤسسات الأدبية المختلفة.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

